ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Max Seiffert · Johannes Wolf · Max Schneider

SECHSTER JAHRGANG 1924

Inhalt

Die Geschichte der Klappe an Flöten und Rohrblattinstrumenten[1]) bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts

Von

Hermann Halbig, Heidelberg.

Von den verschiedenen Zweigen der modernen Musikwissenschaft hat die Musikinstrumentenkunde sehr spät erst die Aufmerksamkeit der Forschung erregt. Während für die Tasten- und Saiteninstrumente grundlegende und umfassende Werke entstanden, sind die Holzblasinstrumente von der Forschung bis in die neueste Zeit hinein sehr stiefmütterlich behandelt worden. Zwar ist die Flöte, insbesondere die Querflöte, als das in neuerer Zeit gebräuchliche Orchesterinstrument Gegenstand ausführlicher Untersuchung[2]) geworden, dafür aber steht eine wissenschaftlich fundierte Geschichte der Oboe, der Klarinette und des Fagotts noch aus, ebenso eine umfassende Arbeit über die Geschichte der Vorläufer[3]) unserer heute gebräuchlichen Holzblasinstrumente und solcher, deren Gebrauch nur bis in den Ausgang des 17. Jahrhunderts hineinreichte. Die Ursachen für diese Lücken liegen klar zutage: die vorhandenen Instrumente in unseren Sammlungen reichen nur mit ganz geringen Ausnahmen bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück; die Kenntnis alter Holzblasinstrumente ist daher nur indirekt zu erlangen. Nur Bildermaterial und literarische Quellen können noch über das frühe Stadium dieser Instrumente berichten, Quellen, die für den Instrumentenforscher bei weitem nicht exakt und sicher genug sind[4]), um daraus eine geschichtliche Entwicklung der jeweiligen Instrumente darstellen zu können. Die äußeren Formen der Instrumente lassen sich zwar aus diesen Quellen herleiten[5]), aber für die Erkenntnis von Details oder gar unsichtbaren Eigenschaften, für akustische Untersuchungen bieten sie keine genügende Unterlage. Und nicht allein, daß der Musikhistoriker bei diesen akustischen Problemen der Blasinstrumente auf undurchdringliches Dunkel stößt, sind auch in rein physikalischer Beziehung diese

---

[1]) Die Klassifikation „Flöten und Rohrblattinstrumente" anstatt „Holzblasinstrumente" lehnt sich an die 1914 neuaufgestellte „Systematik der Musikinstrumente" von E. M. Hornbostel und C. Sachs an. (Zeitschrift für Ethnologie 1914, Heft 4/5.)

[2]) Rich. S. Rockstro, siehe bibliographischen Anhang; auf diesen wird weiterhin mit „a. a. O." verwiesen.

[3]) Schalmei und Altpommer als Vorläufer der heutigen Oboe und Englischhorn; Dolcian und Choristfagott als Vorläufer des Fagotts (vgl. C. Sachs, Reallexikon, Art. Fagott, S. 135 b).

[4]) G. Adler, Methode der Musikgeschichte 1919, S. 84 ff; M. Seiffert, Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts ... Archiv für Musikwissenschaft I, S. 49 ff.

[5]) Edw. Buhle, a. a. O.

Probleme[1]) von den physikalischen Fachgelehrten selbst heute noch nicht soweit ergründet und geklärt, daß sie der Musikhistoriker (wie auch der Instrumentenbauer) für seine Arbeit nutzbringend verwenden könnte. Solange der Akustiker den Musikhistoriker noch vor solchen Rätseln stehen läßt, deren Lösung die Instrumentenbauer bisher durch Erfindungen technischer Mittel, wie Hilfsklappen, auf rein empirischem Wege umgehen müssen, solange ist eine erschöpfende Geschichte der einzelnen Holzblasinstrumente nicht zu erwarten.

Günstiger steht es, wie gesagt, mit den sichtbaren Eigenschaften dieser Instrumente: mit der Entwicklung des äußeren Baues, insbesondere — was in vorliegenden Ausführungen dargestellt werden soll — mit dem Entwicklungsgang, den die Klappe bzw. das Klappensystem im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hat. Auf lange Zeitstrecken hin ist die Entwicklung des Klappensystems völlig gleichbedeutend mit der geschichtlichen Entwicklung des jeweiligen Instrumentes, ja der gesamten Instrumentengruppe, eine Entwicklung, die, wie heute mit Bestimmtheit angenommen werden kann, im Verlaufe des 15. Jahrhunderts ihren Anfang genommen hat.

Mechanische Vorrichtungen an Tonlöchern der Flöte zur Beeinflussung der Tonhöhe finden sich allerdings schon im Altertum. Diese Mechanismen können aber weder als Klappe noch als Vorläufer der im 15. Jahrhundert erfundenen Klappe angesehen werden. Es handelt sich bei diesen alten Flöten um eine Schiebevorrichtung oder um Pflöcke und wirbelartige Einrichtungen, die vor dem Gebrauche des Instrumentes ein bestimmtes Tonloch schließen oder öffnen mußten, um dem Instrument eine jeweilig benötigte Stimmung zu verleihen. Die Nachbildung einer Flöte (ein Weihgeschenk für einen Toten) mit 3 solchen Schiebevorrichtungen wurde bei den pergamenischen Ausgrabungen zutage gefördert und befindet sich jetzt im Alten Museum in Berlin[2]); daselbst befindet sich auch seit kurzem ein von einer alten Tibia herrührender Schieber, bestehend aus einem Deckel zum Zudecken des Tonloches, sowie dem dazugehörigen Stiel in derselben Größe und Ausführung wie der Mechanismus an dem pergamenischen Grabfund. Die Schiebe- bzw. Wirbeleinrichtungen haben keine weitere Entwicklung durchgemacht[3]). Das Mittelalter übernahm die Holzblasinstrumente nur als Röhre

---

[1]) Noch heute ist die Frage ungeklärt, ob und inwieweit „Holz"blasinstrumente aus Holz, Elfenbein, Metall, Glas, Porzellan (Heyer-Museum, Köln, Kleiner Katalog 1271), Hartgummi (H.-M., Köln, Kl. Kat. 1354), oder Papiermaché (H.-M., Köln, Kl. Kat. 1407) sich klanglich voneinander unterscheiden. Auch ist es noch ein Geheimnis (worauf mich Herr Prof. Dr. Curt Sachs hinwies), warum trotz des weiteren Abstandes zwischen dem 3. und 4. Fingerloch, z. B. auf Flöten und Oboen, ein kleineres Intervall liegt als zwischen den übrigen Fingerlöchern mit geringerem Abstand.

[2]) Nähere Beschreibung mit Abbildungen: A. Conze, a. a. O. Eine Kopie befindet sich in der Sammlung alter Musikinstrumente (S.A.M.) in Berlin, Nr. 1070. Herrn Prof. Dr. Curt Sachs, der mir nach Neuordnung der Berliner Sammlung alter Musikinstrumente die neuen Nummern sämtlicher in folgendem zitierten Instrumente mitteilte (vorliegende Abhandlung wurde Ende 1919, also 3 Jahre vor Erscheinen des Kataloges der Berliner Sammlung abgeschlossen und 1921 bereits vom fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung Bückeburg zur Veröffentlichung übernommen), sei an dieser Stelle für seine Bemühungen, sowie für das von Anfang an dieser Arbeit entgegengebrachte Interesse der wärmste Dank ausgesprochen.

[3]) Auch an exotischen Blasinstrumenten finden sich keine mechanischen Vorrichtungen, die als Vorläufer oder Parallelerscheinung der Klappen angesprochen werden können; laut persönlicher Mitteilung von Herrn Prof. E. v. Hornborstel, Berlin.

mit Anblasevorrichtung und Grifflöchern. In dieser Form hielten sich Flöte und Schalmei durch viele Jahrhunderte; die Zahl der Grifflöcher war durch die Zahl der Finger, die zum Greifen oder Decken der Löcher zur Verfügung stand, bedingt. Die musikalische Leistungsfähigkeit dieser Instrumente war sehr begrenzt, sie konnte nicht mehr genügen, als auch den Holzblasinstrumenten selbständigere und kunstvollere Aufgaben zufielen. Es ist als bestimmt anzunehmen, daß parallel mit der Entwicklung der Instrumentalmusik ein allmähliches Steigern der Ansprüche auch an die Holzblasinstrumente eingesetzt hat, und daß damit ein dauerndes Verbessern dieser Instrumente, ein Versuchen und Herumexperimentieren an diesen beginnt. Die Anfänge einer Weiterentwicklung der Holzblasinstrumente müssen um die Wende des 15. Jahrhunderts angesetzt werden. Daß gerade die Holzblasinstrumente durch eine Entwicklung der Instrumentalmusik den gesteigerten Ansprüchen Rechnung tragen mußten, erscheint um so mehr selbstverständlich, als die Holzblasinstrumente im Verhältnis zu den anderen Musikinstrumenten um diese Zeit noch am unvollkommensten waren.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts setzt im Holzblasinstrumentenbau eine Entwicklung ein, die dahin geht, Blasinstrumente derselben Gattung, wie Schnabelflöten, Schalmeien und Krummhörner, in verschiedenen Größen (Stimmlagen) zu bauen; so entstanden innerhalb jeder Gattung Instrumente in hoher, mittlerer und tiefer Lage. Diese Entwicklung führte im Verlauf der folgenden 2 Jahrhunderte zu immer schärferer Abgrenzung der einzelnen Instrumente innerhalb einer Familie; schließlich zeigt sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts bei Praetorius[1]) die Familie der Flöten mit 8 verschiedenen Vertretern von „Kleinflötlein" in g bis herunter zur „Großbaßflöte" in F, die Familie der Pommern von „Kleinschalmei" bis „Großbaßpommer" in 7 verschiedenen Größen usw.

Die ursprünglichen Instrumente, aus denen sich diese Familien allmählich entwickelten, waren die Flöte, insbesondere die Schnabelflöte, sowie die Schalmei für die Familie der Pommern. Diese ursprünglichen Instrumente besaßen, wie Buhle[2]) wenigstens für die Langflöte einwandfrei festgestellt hat, 6 Spiellöcher, „wodurch das Instrument einen Umfang von 7 Tönen gehabt hätte und mit den durch Überblasen gewonnenen Tönen fast 2 Oktaven spielen konnte". Es gelang Buhle sogar, für das ausgehende Mittelalter bereits eine Abbildung eines solchen Instrumentes aufzufinden, welches „7 Tonlöcher in gleichen Abständen voneinander hat. Bei Annahme eines 8. Tonloches auf der Rückseite läge hier schon ein ausgebildetes, fertiges Instrument vor, wie es noch zu Praetorius' Zeiten in Gebrauch war". Das Anwachsen dieser Instrumente zu Familien ging so vor sich, daß nach dem Muster des ursprünglich vorhandenen kleine Instrumente für höhere und vor allem größere für die tiefen Stimmlagen gebaut wurden. Je tiefer nun die Tonlage wurde, desto größeren Umfang nahm das Korpus dieser Instrumente an; die Tonlöcher rückten immer weiter auseinander und machten die Applikatur immer unbequemer; schließlich bei den tiefsten, den Baßinstrumenten, wurde sie fast zur Unmöglichkeit. Einige alte erhaltene Querflöten[3]) mit

---

[1]) M. Praetorius, a. a. O.
[2]) a. a. O., S. 34.
[3]) Mahillon, Catalogue II, Nr. 1062—1069.

6 Fingerlöchern mögen diese Maßverhältnisse zeigen. Einige Flöten der alten Kollektion Correr, Venedig, messen:

		Gesamtlänge	Von der Mitte des Anblaseloches	Durchmesser der Bohrung
1.	Kleine Flöte	0,40 m	0,316 m	0,0095 m
2.	1 Quart tiefer	0,505	0,428	0,014
3.	1 Oktav tiefer als 1.	0,655	0,572	0,018
4.	1 None tiefer als 1.	0,716	0,612	0,018
5.	Baßflöte (Museum Verona)	0,907	0,86	0,024
6.	Baßflöte	1,003	0,855	0,025
7.	Baßflöte (Verona)	1,088	0,951	0,025

Nach Angabe von Mahillon sind die Größenmaße dieser tiefen Baßflöten bereits derartige, daß diese Instrumente äußerst unhandlich sind, daß es unmöglich ist, die Fingerlöcher zu erreichen und zu schließen, wenn man diese großen Instrumente in Haltung der Querflöte blasen will. Nur mit Schwierigkeit ist ein Erreichen der tieferen Fingerlöcher möglich, selbst wenn man diese Instrumente wie Langflöten, also gradeaus vor sich hält. Bei diesen Baßinstrumenten, ob sie nun der Länge nach gehalten oder als Querflöten gebraucht werden, liegen die 6 Fingerlöcher unhandlich weit auseinander; kommt nun noch ein 7. Fingerloch für den kleinen Finger der unteren Hand dazu, so ist ein Erreichen dieses untersten Tonloches mit dem kleinen Finger völlig ausgeschlossen. Hier standen die Instrumentenbauer vor einer Alternative: entweder bei den unhandlichen tiefen Instrumenten auf Anbringung eines 7. Tonloches zu verzichten oder für dieses mit dem kleinen Finger der unteren Hand nicht erreichbare Tonloch eine mechanische Vorrichtung zu erfinden, die dessen Gebrauch ermöglichte, eine Vorrichtung, die im Prinzip darin bestehen mußte, den kleinen Finger zu verlängern. So brachte man über diesem tiefsten Tonloch eine Deckvorrichtung an, die durch den kleinen Finger mit Hilfe eines Stieles oder Hebels auf- und zugeklappt werden konnte. Die Funktion dieses Mechanismus, der Klappe[1]), bestand also darin: ein Deckel mußte über dem Tonloch angebracht werden; ein Stiel, der aufwärts bis unter den kleinen Finger führte, mußte ein leichtes und bequemes Auf- und Zuklappen dieser Deckvorrichtung ermöglichen. Damit ist von vorneherein die Eigenschaft der Klappe als eines Hebelmechanismus festgelegt.

Obgleich das bildliche Quellenmaterial keinen Einblick in den inneren Bau der ursprünglichen Klappen gewährt — da diese von Anfang an durch eine Kapsel zum Schutz gegen äußere Einwirkungen verdeckt sind —, können die vorliegenden Untersuchungen dem Schicksal nicht entgehen, zeitlich vor das erste erhaltene und mit einer Klappe versehene Instrument zurückgehen und sich auf literarische und Bilderquellen stützen zu müssen. Im Jahre 1413 lieferte ein Instrumentenbauer Pierre de Proost aus Brügge an Johann ohne Furcht, den Nachfolger Philipps des Kühnen, unter anderem 5 Holzblasinstrumente, über welche Lieferung

[1]) billeventyll (ungar.), chave (portug.), chiave (ital.), clef (franz.), key (engl.), klaff (schwed.), klap (dän.), klapa (poln.), klápan (russ.), klapka (tschech.), klep (niederl.), clave (span.).

ein schriftlicher Nachweis[1]) unter den Rechnungen der „recette générale des finances" dieses Herzogs erhalten ist, in dem 2 Pommer mit Klappen aufgeführt werden. Dieses Ensemble von Instrumenten setzt sich zusammen aus:

1. deux bombardes à clef,
2. un contre,
3. deux chalémies,
4. une trompette;

es handelt sich also hier um 5 Vertreter aus der Familie der Pommer, und zwar um 2 Instrumente für hohe Lage, Schalmeien, um 2 Instrumente für die Baßstimmen, Baßpommer mit je einer Klappe, wie ein solches Instrument in dem fast 100 Jahre später erschienenen Werke Seb. Virdung's als „Bombardt" abgebildet ist, sowie um einen „Contre", vermutlich als Instrument für die Mittelstimme. Aus diesem Dunkel zieht ein Bildwerk der umbrischen Schule als einen der frühesten Belege[2]) die Klappe eines Holzblasinstrumentes an das Licht. Es handelt sich um die Darstellung der „Euterpe" auf einem Gemälde eines unbekannten Meisters aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, ungefähr um 1510[3]). Da das Instrument nicht im Verein mit anderen Holzblasinstrumenten dargestellt wird, läßt es sich nur vermutungsweise bestimmen. Es handelt sich um ein Instrument, das zur Familie der Pommer gehört. Verglichen mit den Körpermaßen der Spielerin, ist seine ungefähre Länge dem Längenmaße des Baßpommers entsprechend (die Längenmaße der aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhaltenen Bassettpommer schwanken zwischen 1,20 m bis 1,60 m). Da das Instrument eine Klappe hat, handelt es sich bei dieser Darstellung um einen sog. Nicolo[4]). Das



Abb. 1.

[1]) Vanderstraeten, La Musique aux Pays-Bas, (Bruxelles 1867-88) VII, S. 37.

[2]) C. Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1920, S. 315, fand den bisher ersten Beleg für eine Klappe mit Schutzkapsel um 1440 in einer Bilderhandschrift, in Ulr. v. Richtental's Chronik des Konzils zu Konstanz in der Konstanzer Stadtbibliothek.

[3]) Gütigst mitgeteilt durch Herrn Prof. Dr. O. Fischel, Berlin.

[4]) Richtiger wäre hier die Bezeichnung „Baßpommer", da für die damalige Zeit die Unterscheidung von Bassettpommer und Baßpommer noch nicht anzuwenden ist; erst im 17. Jahrhundert, wo die Familie der Pommer in 7 verschiedenen Größen gebaut wurde, ist die Bezeichnung der höher intonierenden Bassettpommer im Gegensatz zu dem eine Quart tiefer stehenden Baßpommer anwendbar. Um diese spätere Zeit (Praetorius 1618) wäre dann noch zwischen dem Bassettpommer mit 4 Klappen und dem in derselben Größe gebauten Nicolo mit nur 1 Klappe zu unterscheiden.

Bild zeigt eine tonnenförmige, über die Röhre gestülpte hölzerne Kapsel unterhalb der Fingerlöcher. Um den oberen und unteren Rand dieser Kapsel laufen 2 anscheinend aus Metall gefertigte schmale Ringe ringsum, während zwischen diesen an der leicht gewölbten Wandung die Kapsel mit kleinen, zu ornamentalen Figuren zusammengestellten Schallöchern durchbohrt ist. Aus dieser Schutzkapsel ragt der Stiel der Klappe zweiteilig heraus und strebt bis in die Nähe des untersten Fingerloches. Die Spielerin hält das Instrument in Haltung unserer heutigen Oboe in grader Richtung vor sich hin, allerdings mit der rechten Hand an den oberen 3, mit der linken an den unteren 3 Grifflöchern, wobei der linke kleine Finger auf dem linken Teil (Flügel) des Klappenstieles aufliegt. Diese Art der Haltung des Instrumentes war nicht etwa die damals vorgeschriebene oder allgemein übliche; ebenso oft griffen die Spieler in der Art, wie es erst bedeutend später allgemein üblich wurde: die oberen 3 Löcher mit der linken, die unteren 3 mit der rechten Hand. Von solchen Spielern wurde dann der rechte Flügel des Klappenstieles mit dem rechten kleinen Finger gegriffen. Über diese Verschiedenheit der Haltung berichtet Virdung (1511) in dem Kapitel „von der Floten“: „ettliche pfeiffer die sindt gewonet/Die recht handt oben vnd die linck handt vnden auff der pfeiffen zu haben/vnnd .../Ettliche syndt gewonet/das sye die linck handt oben/vnd die recht vnden haben/...“ Diesem wechselnden Gebrauch trugen die Instrumentenbauer Rechnung, indem sie für die kleineren klappenlosen Instrumente das 7. Fingerloch doppelt, rechts und links anbrachten, wovon das beim Spiel nicht benutzte jeweils mit Wachs zugestopft wurde, die Klappe mit einem zweiteiligen Stiel versahen, dessen rechter oder linker Flügel je nach der Handhaltung des Spielers gegriffen wurde.

Während die Darstellung durch die bildende Kunst nur schätzungsweise für den Anfang des 16. Jahrhunderts gedeutet werden kann, finden sich 2 Abbildungen, Holzschnitte, von Klappeninstrumenten in dem ersten bekannten Druckwerk, das über die Beschaffenheit der damals gebräuchlichen Musikinstrumente berichtet, in Seb. Virdung's „Musica getutscht“, einem Werk, das 1511 in Basel im Druck erschien. Die beiden Abbildungen[1]) bringen den auf dem Gemälde der umbrischen Schule erkannten Pommer sowie eine Schnabelflöte; jedes Instrument mit einer von einer durchlöcherten Kapsel geschützten zweistieligen Klappe versehen. Der musikalische Fachmann gibt aber nicht die geringste Erklärung oder Beschreibung von der Anwendung und Einrichtung der Klappe, die auch hier dem Auge des Wißbegierigen durch die Schutzkapsel entzogen ist. Die Holzschnitte sind sehr plump und in roher Manier ausgeführt und dürften kein klares Bild von der wirklichen Beschaffenheit dieser Instrumente geben. Es ist anzunehmen, daß schon zu Virdung's Zeiten der Bau dieser Instrumente korrekter und sauberer ausgeführt wurde, als es nach Virdung's Reproduktionen scheinen könnte. Das gleiche betrifft auch 2 Abbildungen von Klappeninstrumenten in Martin Agricola's „Musica instrumentalis“[2]), die 1528 zu Wittenberg im Druck erschien.

Liefern die indirekten Quellen für das 15. und für die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts nur das Material zu Andeutungen und Vermutungen, so kann

[1]) Bl. B IIIv

[2]) a. a. O., ein Bassus der Blockflöten, S. 16; sowie ein Bomhardt, S. 20.

sich die Forschung für die Zeit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits auf die direkten Quellen stützen: auf alte erhaltene Instrumente. Die ältesten dieser erhaltenen Holzblasinstrumente: Blockflöten, Krummhörner und Pommern lieferten den vorliegenden Untersuchungen für das 16. und 17. Jahrhundert in erster Linie das Material. Die Bilderquellen bestätigen im allgemeinen höchstens das an den vorhandenen Instrumenten bereits Festgestellte, sie bringen nirgends neue Einrichtungen und Erfindungen, die nicht schon an den vorhandenen Instrumenten erkannt wurden. Die Illustrationen und Aufzeichnungen bei Musikschriftstellern, von den ersten an, die dem Instrumentenbau ihr besonderes Interesse zuwenden (von Virdung bis einschließlich Mersenne), müssen sehr kritisch gelesen werden, denn sie bringen häufig im Text oder in den Abbildungen Ungenauigkeiten; auch kann aus ihnen eine genaue Datierung über das Aufkommen gewisser Instrumentenarten nicht abgeleitet werden. So führt Virdung in seinen Abbildungen wohl einen Bombardt und eine Blockflöte mit je einer Klappe auf, gibt aber keine nähere Auskunft, wie lange z. B. solche Instrumente zu seiner Zeit schon in Gebrauch waren. Den direkten Quellen gegenüber tritt für eine historisch-kritische Untersuchung die Erschwerung hinzu, daß an den meisten erhaltenen Klappeninstrumenten weder eine Jahreszahl, noch — wie es an vielen Holzblasinstrumenten der späteren Zeit vorhanden — Name oder Wappen (Brandstempel) des betr. Instrumentenbauers eingebrannt ist, was auf die wenigstens ungefähre Entstehungszeit des jeweiligen Instrumentes hinweisen könnte. Die Aussicht ist sehr gering, daß jemals von diesen undurchsichtigen Gebieten der Schleier gelüftet werden könnte; wenn schon E. L. Gerber 1790 in der Vorrede zu seinem „Historisch-biographischen Tonkünstlerlexikon" sich über Schwierigkeiten äußert, Anhaltspunkte für die Kenntnis des Musikinstrumentenbaues im 18. Jahrhundert zu finden, so bestehen diese erst recht für die vorhergehenden Jahrhunderte mangels schriftlicher Nachrichten über die damaligen Holzblasinstrumentenbauer, über ihre Erfindungen und Verbesserungen, Nachrichten, die neben den vorhandenen alten Instrumenten noch nötig wären, um die Entwicklungsperioden des damaligen Holzblasinstrumentenbaues in festen Umrissen zeichnen zu können.

Die älteste Signatur, auf der neben dem Namen des Instrumentenmachers auch eine Jahreszahl eingraviert ist, befindet sich auf der Schutzkapsel für die Klappen eines Krummhornes. Das Instrument hat sich zwar nur bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts erhalten, jedoch ist die vollständige Klappeneinrichtung, da ihre Bestandteile sämtlich von Metall sind, widerstandsfähiger gewesen. Vanderstraeten[1]) bringt eine Abbildung dieser Schutzkapsel mit den herausragenden Klappenstielen. Wenn auch diese Reproduktion ein nur wenig naturgetreues Abbild gibt, so bleibt es doch ein großes Verdienst Vanderstraeten's, auf diese Klappen als auf ein hervorragendes Dokument für die Geschichte der Holzblasinstrumente erstmalig hingewiesen zu haben. In den vorliegenden Untersuchungen ist der Beschreibung dieser Klappeneinrichtung ein Platz an späterer Stelle vorbehalten, da sie bereits die fortgeschrittenere Form zweier aufeinanderliegenden Klappen zeigt. Als ursprünglichster Klappentyp ist die Einzelklappe an-

[1]) a. a. O., Bd. VII, Tafel S. 335.

zusehen, wie sie z. B. an den alten Baß- bzw. Bassettschnabelflöten angebracht wurde. Wie bereits erwähnt, hatte diese erste Klappe an den großformatigen Baßinstrumenten nur den Zweck, das mit dem kleinen Finger der unteren Hand nicht mehr erreichbare Tonloch auf mechanische Weise decken und öffnen zu helfen. Die bei den kleinen handlichen Instrumenten höherer Stimmlage doppelt angebrachten 7. Tonlöcher lagen in gleicher Höhe gegenüber; hier brachte die Klappe insofern eine Vereinfachung, als das tiefste (7.) Tonloch nur einmal, und zwar in der Mitte in gerader Verlängerung der oberen[1]) Tonlöcherreihe unterhalb dieser gebohrt zu werden brauchte, dafür ermöglichte die Spaltung des Klappenstieles in 2 Stielarme oder Flügel einen beliebigen Gebrauch des Instrumentes für Rechtshänder oder Linkshänder. Dadurch, daß die Klappe dieselbe Funktion zu erfüllen hatte wie der kleine Finger am 7. Tonloch der kleineren Instrumente, ergibt sich als selbstverständlich die Eigenschaft dieser Klappe als einer sog. „offenen" Klappe, d. h. einer Klappe, die im Ruhezustand offen steht, das Tonloch nicht deckt. Auf diese Eigenschaft ist besonders hinzuweisen im Gegensatz zu der später erfundenen „geschlossenen" Klappe, die im Ruhezustand das betr. Tonloch zudeckte und erst beim Gebrauch, beim Niederdrücken des Klappenstieles, ihr Tonloch öffnete. Einige Maßzahlen mögen erläutern, welche Entfernung das 7. Tonloch von dem mit dem 3. Finger (Ringfinger) gegriffenen untersten (6.) Fingerloch annehmen konnte, als die Größenmaße der in immer tieferen Tonlagen gebauten Instrumente mehr und mehr zunahmen:

Altpommer, 75 cm lang S. A. M. Berlin Nr. 645	9 cm
Baßschnabelflöte, S. A. M. Berlin Nr. 656	9,5 cm
Baßkrummhorn, ohne Klappe, S. A. M. Berlin Nr. 2991 . . .	11—12 cm
Tenorpommer, Germ. Mus. Nürnberg (M. I. Nr. 92)	12 cm
Bassettschnabelflöte, Germ. Mus. Nürnberg (ohne Nr.) . . .	12,5 cm
Große Baßschnabelflöte, Germ. Mus. Nürnberg (Inv. Nr. 103)	22 cm

Da bei diesen großen Instrumenten auch schon die 1., 2. und 3. Finger durch die weit auseinanderliegenden Fingerlöcher stark gespreizt werden mußten und eine normal gebaute Hand mit dem kleinen Finger ein 7. Tonloch dann höchstens noch auf eine Entfernung von ungefähr 6 cm hätte erreichen können, zeigen die vorstehenden Zahlen, daß eine mechanische Einrichtung zur Bedienung des 7. Tonloches mit zwingender Notwendigkeit erfolgen mußte. Als einen der ältesten Vertreter dieser Einklappeninstrumente ist eine im Germanischen Museum zu Nürnberg befindliche Baßschnabelflöte anzusehen, sowie die mit KK signierte Baßschnabelflöte der S. A. M. Berlin (Nr. 656), die allerdings an ihrem Klappenmechanismus beträchtliche Schäden aufweist. Im Anfang des 16. Jahrhunderts

[1]) Zur Raumorientierung sei bemerkt, daß diesbezügliche Bezeichnungen sich vom Spieler aus verstehen, wenn das Instrument geblasen wird:
oben = am Mundstück,
unten = am Schallbecher,
vorn = die vom Spieler abgewandte Seite, auf der sich die Fingerlochreihe befindet.
hinten = die Daumenlochseite,
rechts und links = vom Spieler aus,
die Nummerierung der Fingerlöcher erfolgt von oben nach unten.

besteht die Familie der Schnabel- oder Blockflöten nur erst aus 3 Vertretern, aus Diskant-, Alt- bzw. Tenor- und Baßinstrumenten, von denen das letztere zur Bedienung des untersten Tonloches mit der Klappe versehen werden mußte. Die Bezeichnung Bassetschnabelflöte (statt Baßschnabelflöte) des Fleischer'schen Führers[1]) ist für ein Instrument des 16. Jahrhunderts ein Anachronismus, zumal es als zum 16. Jahrhundert gehörig im Führer aufgeführt wird; die Bezeichnung Bassetschnabelflöte für Instrumente dieser Größe und Tonlage ist erst gegen Ende des Jahrhunderts, wenn nicht gar erst mit dem frühen 17. Jahrhundert üblich, erst nachdem die Familie dieser Schnabelflöten Erweiterungen nach der Höhe und Tiefe hin erfahren hat. Praetorius (1618) gibt für diese erweiterte Familie die daraufhin gebräuchliche Benennung der einzelnen Instrumente an, und zwar wird nun der größere Typ von ungefähr 1,40 m Länge mit Baßschnabelflöte bezeichnet, während die oben als Baßschnabelflöte — im Fleischer'schen Führer als Bassettschnabelflöte — bezeichnete zirka 85—95 cm lange Schnabelflöte nun erst die Bezeichnung Bassettschnabelflöte erhält.

Die Gestaltung, äußere Form und technische Konstruktion des Klappenmechanismus ist für diese Blockflöten, für die in ähnlichen Größenabstufungen gebauten Krummhörner, sowie für die später erst — mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts — aufkommenden tiefen Pommerarten, sowie die noch später hinzukommenden Dolciane im Prinzip immer beibehalten worden. Dieser Klappenmechanismus hat zwar mancherlei Abänderungen und Verbesserungen im Laufe der beiden Jahrhunderte seines Bestehens erfahren, im Prinzip aber ist man von der ursprünglich angewandten Konstruktion während dieser Zeit nicht mehr abgewichen.

Wie schon angedeutet, verdient die ursprüngliche Klappe richtiger die Bezeichnung Klappenmechanismus. Er setzt sich aus 3 Hauptteilen zusammen[2]):

1. Die eigentliche Klappe, auch Klappen-Deckel, -Kelle, -Löffel genannt (franz.: plateau de clef, engl.: key cap) mit Polster (franz.: tampon, engl.: cushion);
2. Klappenstiel, auch Hebel (franz.: languette de cl. engl.: key lever);
3. Feder (franz.: ressort, engl.: spring).

Jeder dieser Teile war aus einem Stück gearbeitet, das Material war Messingblech.

Der Klappenlöffel hatte die Aufgabe — da die ursprünglichen Klappen im Ruhezustand offene[3]) Klappen waren — sich beim Gebrauch des Mechanismus auf das ihm zugehörige Tonloch zu legen und dieses dicht abzuschließen. Um einen möglichst dichten Verschluß zu erlangen, wurde die untere Seite des Löffels mit einem Polster bedeckt. Dieses Polster wurde aus weichem Material wie Filz

[1]) Führer durch die Sammlung alter Musik-Instrumente (Berlin 1892) Nr. 200.

[2]) s. Tafel I. Die in folgenden zitierten Tafeln I—XIII sind ein Opfer der Zeitverhältnisse geworden. Da ihre Drucklegung sich nicht ermöglichen ließ, wurden sie der Bibliothek der Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin überwiesen, wo sie zur Einsichtnahme bzw. Entleihung zur Verfügung stehen.

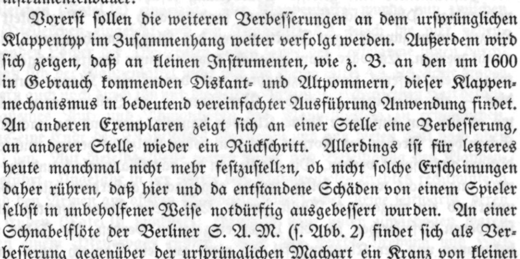
[3]) Nicht wie Sachs, Handbuch, S. 297, annimmt „geschlossene Kleinfingerklappe", wie auch das von ihm abgebildete Instrument, Abb. 129 (das auch nicht als Muster für eine zweiflügelige Hebelklappe dienen kann), eine offene Klappe besitzt.

oder dünnem Leder verfertigt. Genaue Angaben aus der frühesten Zeit über das Herstellungsmaterial dieser Polster sind nicht bekannt geworden; die an den alten Instrumenten hier und da noch erhaltenen Polster sind neuere Zutaten. Es ist auf jeden Fall anzunehmen, daß, ebenso wie es bei den modernen Polstern nötig ist, auch die alten von Zeit zu Zeit erneuert werden mußten, wenn sie durch Speichel, Atemfeuchtigkeit und Staub hart und spröde wurden und dann nicht mehr präzise decken konnten. Diese frühesten Polster wurden mit Klebestoff oder Siegellack an den Klappenlöffel befestigt. Tafel Ic zeigt die erste Form des Herstellungsprozesses. Der untere runde Teil des Löffels bot im Verhältnis zu der Größe des Tonloches reichliche Deckfläche; das zu deckende Tonloch hat einen Durchmesser von 1,2 cm, während der Durchmesser der Löffeldeckfläche 2,2 cm mißt. Der runde Löffelteil setzt sich nach oben hin viereckig fort und streckt für die Aufnahme der Achse nach rechts und links je einen Arm aus. In dem oberen Teil des viereckigen Feldes befindet sich ein Ausschnitt für den Klappenstiel. Die punktierten Enden der beiden Arme, die mit je einem Loch zum Durchstecken der Achse durchbohrt sind, wurden vor dem Aufmontieren des Klappenlöffels nach unten gebogen. Rechts und links, je nach der Spannweite der beiden umgebogenen Armteile, wurden neben diesen in die Röhre 2 ebenfalls mit je einem Loch versehene Pfeilerchen (Tafel Ie) eingesetzt. Der Klappenlöffel wurde nun zwischen die beiden Pfeilerchen eingesetzt und ein Drahtstift AA durch die vier nebeneinanderliegenden Löcher der Pfeilerchen außen sowie der Löffelarme innen durchgesteckt, so daß sich der Klappenlöffel nicht nur um diesen Stift AA als Achse drehen konnte, sondern auch noch durch ihn und die beiden Außenpfeilerchen seinen Halt bekam. Um ein bequemes Auf- und Abmontieren des Klappenlöffels zu ermöglichen, ließ man das eine Ende des Drahtstiftes überstehen und bog diesen Teil nach oben (oder unten) um. Auf dieselbe Weise waren Lager und Befestigung des Klappenstieles ausgeführt. Ungefähr in der Mitte des Klappenstieles strebten rechtwinkelig (entsprechend den Armen am oberen Klappenlöffelteil) zwei Arme seitwärts, deren durchlochte Enden (Tafel Ib punktiert) ebenfalls nach unten umgebogen waren und zwischen einem Pfeilerpaar ruhten. Auch hier wurde Drehung und Halt durch einen Drahtstift $A_1 A_1$ als Achse gewonnen. Nach unten zu verjüngte sich der Klappenstiel und wurde durch den am oberen Ende des Löffels (das zur Erleichterung dieses Eingreifens an dieser Stelle leicht nach oben aufgebogen war [Tafel Id]) befindlichen Einschnitt durchgesteckt. Die obere Hälfte des Klappenstieles strebte in 2 Flügeln bis in die Nähe des untersten Fingerloches (6), von wo aus mit dem rechten oder linken kleinen Finger einer dieser beiden Flügel bequem erreichbar niedergedrückt werden konnte. Um das Erreichen des Klappenstieles für den kleinen Finger noch zu erleichtern, wohl auch zum Schutz für den Klappengriff, der vom Korpus nicht allzu weit abstehen durfte, war dieser obere Teil des Stieles häufig der Rundung des Flötenkorpus entsprechend leicht angebogen. Nach Anbringung der sog. Feder war der Klappenmechanismus gebrauchsfertig. Diese Feder bestand aus einem dünnen (i. allg. höchstens 0,2 cm dicken) Messingblechstreifen (Tafel Ia schraffiert), der neben dem Klappenlöffel mit 3 (manchmal genügten dem Instrumentenbauer 1 oder 2) Nägeln (oder Schrauben) an das Korpus festgenagelt war. Zwischen den Lagern AA und

$A_1 A_1$ war diese Feder, die sich nach oben hin verjüngte, in runder Biegung oder im scharfen rechten Winkel auf den Klappenstiel zu geschnitten. Wurde diese Feder nun angehoben und mit ihrem, den Klappenstiel überragenden Ende auf diesen Stiel aufgelegt, so drückte sie von oben den Klappenstiel nieder; dieser Druck konnte reguliert werden: er wurde, je höher die Festnagelung der Feder an die Druckstelle heranrückte, um so stärker. Durch diesen Druck auf den Stiel hob sich dessen oberer Teil, die beiden Flügel, dagegen drückte der untere Teil die obere Hälfte des Löffels nieder, wodurch dessen untere Hälfte, die Deckfläche, hoch ging, und die Klappe somit als offene Klappe in die Erscheinung tritt. Beim Schließen der Klappe, d. h. beim Niederdrücken des rechten oder linken Flügels, hatte der kleine Finger den Druck der Feder zu überwinden. Dieser Druck war immerhin so beträchtlich, daß ein leichtes und schnelles Schließen und Öffnen der Klappe z. B. für schnellere Passagen ausgeschlossen erscheint. Auch verursachte der Mechanismus beim Gebrauch ein starkes Geräusch, das neben dem milden und zarten Ton einer Schnabelflöte sehr wohl zu hören gewesen sein wird und für anspruchsvolle musikalische Hörer als Störung empfunden werden konnte. Für die Anbringung eines solchen Mechanismus mußte natürlich auch das Korpus des Instrumentes eine gewisse Bearbeitung erfahren. Es mußte nicht nur der notwendige Platz geschaffen werden, sondern auch nach Möglichkeit Teile des Holzes einem zuverlässigen Funktionieren des Klappenmechanismus dienstbar gemacht werden. Es wäre kaum möglich, etwa an einer bereits fertigen Flöte nachträglich ein tieferes Loch einzubohren und darauf eine Klappe aufzusetzen (wie dies — ein allerdings primitives Verfahren — an Instrumenten späterer Zeit, wo es sich um einfachere kleine Klappen handelt, hier und da nachzuweisen ist). Schon beim Drehen des Korpus aus dem rohen Holzstück heraus mußte eine Verdickung ausgespart werden. Die Stelle, an der das Klappenloch und der Mechanismus angebracht werden sollte, wurde abgeflacht; außerdem blieb oberhalb wie unterhalb ein ringartiger Wulst zurück. Auf dieser Ebene konnten nun die verschiedenen Pfeilerchen für die Lager eingelassen werden, die Feder ihren Halt bekommen und der Klappenlöffel sich platt auf sein Tonloch legen und so einen dichteren Abschluß bewirken, als es bei runder Wölbung und erst entsprechender Wölbung des Löffels hätte erreicht werden können. Zwischen dem obersten Hebellager und der Zweiteilungsstelle des Klappenstieles wurde in den ausgesparten ringartigen Holzwulst ein Kerb geschnitten, in den der Klappenstiel eingebettet wurde, wodurch für den gesamten Stiel ein besserer Halt und eine Führungsrille geschaffen war. Zugleich dienten die beiden Holzringe oben und unten als Halt — der untere durch eine vorstehende Kante oder Verdickung noch als Stütze — für die den Klappenmechanismus schützende Kapsel. Diese Schutzkapsel war aus Holz verfertigt, besaß meistens zur Verstärkung oben und unten am Rande einen Messingring und war mit zahlreichen kleinen Schallöchern durchbohrt. Diese Löcher liefen zu ornamentalen Figuren zusammengestellt rings um die Schutzkapsel herum und waren nötig, um im Ruhezustand der Klappe, also wenn das Klappenloch offen stand, dessen Charakter als offenes Tonloch zu wahren. Da nämlich die Schutzkapsel oben und unten an die Holzringe dicht anschloß, würde sie ohne Durchlöcherung für das unter ihr liegende Tonloch eine fast deckende

(abschließende) Wirkung hervorgebracht haben. Die hier stehende Abbildung 2 einer Schnabelflöte aus der Berliner S. A. M. zeigt diese Bearbeitung des Korpus sehr deutlich, allerdings ist dort am oberen Holzring die linke Ecke des Führungskerbes abgeplattzt. Diese Abbildung zeigt zugleich eine Schutzkapsel (hochgeschoben) ohne Messingringe am oberen und unteren Rand.

Der bisher besprochene Klappentyp hat sich über 2 Jahrhunderte, solange die Schnabelflöten, Krummhörner und Pommern sich im Gebrauch gehalten haben, im Prinzip nicht verändert, jedoch sind im Laufe dieser Zeit mancherlei kleine Veränderungen und Verbesserungen angebracht worden, wie auch die Ausführung der Metallarbeit im allg. eine exaktere wurde. Das Geheimnis eines geräuschlosen Funktionierens ist allerdings während dieser langen Zeit nicht gelöst worden, es erscheint auch fraglich, ob man sich überhaupt darum besonders bemüht hat. Eine völlig geräuschlose Arbeit der Klappe ist erst erreicht worden, nachdem das musikalische Ohr auch an Tonreinheit und technisch glatte Ausführung der Holzbläserparte höhere Anforderungen zu stellen gewohnt war; erst zu dieser Zeit, die um die Wende des 18. Jahrhunderts anzusetzen ist, erstrecken sich diese Ansprüche auch auf subtilste Arbeit der Holzblasinstrumentenbauer.


Abb. 2.

Vorerst sollen die weiteren Verbesserungen an dem ursprünglichen Klappentyp im Zusammenhang weiter verfolgt werden. Außerdem wird sich zeigen, daß an kleinen Instrumenten, wie z. B. an den um 1600 in Gebrauch kommenden Diskant- und Altpommern, dieser Klappenmechanismus in bedeutend vereinfachter Ausführung Anwendung findet. An anderen Exemplaren zeigt sich an einer Stelle eine Verbesserung, an anderer Stelle wieder ein Rückschritt. Allerdings ist für letzteres heute manchmal nicht mehr festzustellen, ob nicht solche Erscheinungen daher rühren, daß hier und da entstandene Schäden von einem Spieler selbst in unbeholfener Weise notdürftig ausgebessert wurden. An einer Schnabelflöte der Berliner S. A. M. (s. Abb. 2) findet sich als Verbesserung gegenüber der ursprünglichen Machart ein Kranz von kleinen Löchern an der Peripherie des Klappenlöffels; diese dienten dazu, eine besonders sichere Befestigung für das Klappenpolster zu ermöglichen. Dieses wurde mit einem Faden, der durch diese Löcher gezogen wurde, an den Löffel angenäht. Dagegen zeigt die dort angebrachte Feder eine recht primitive Beschaffenheit. Hier besteht die Feder aus einem runden, zirka $1^1/_2$ mm dicken Messing**draht**, der am unteren Ende einfach in die Röhre eingedrückt ist und oberhalb des Löffellagers über den Klappenstiel gebogen war; beim Nachlassen der Druckkraft mußte der Spieler sich diesen Draht immer wieder zurecht biegen. Da sich am Instrument keine Nagelspuren einer solideren Federeinrichtung mehr finden, muß diese Drahtvorrichtung als die ursprünglich an diesem Instrument vorhandene Feder angesehen werden.

Diesen beiden bisher angeführten Klappen gegenüber bietet die Klappe eines ebenfalls der Berliner Sammlung angehörigen Instrumentes, einer Baßflöte Nr. 2818 (Tafel II), eine Musterarbeit von sauberer Ausführung; sie zeigt auch wesentliche Neuerungen. Das Instrument, das keinen Brandstempel oder sonstige Signierung

aufweist, dürfte bald nach 1600 gebaut worden sein. Während die an erster Stelle besprochene Klappe in ihrer Gesamtform und Anbringung unexakt gearbeitet ist, zeigt diese Klappe besonders symmetrisch abgemessene Metallarbeit. Der Klappenlöffel ist kreisrund ausgeschnitten, desgleichen sind die beiden Stielflügel genau symmetrisch ausgearbeitet. Die Feder beginnt am unteren Ende, nicht an einer willkürlich gewählten Stelle neben dem Klappenlöffel, sondern sitzt gerade abgeschnitten auf dem unteren Holzring auf. Zwischen dem obersten Lager und der Zweiteilungsstelle des Klappenstieles ist der Stiel genau in den Kerb im oberen Holzring eingepaßt. Die beiden Drahtstifte AA und A_1A_1 sind an ihrem überstehenden Ende abgeplattet, an dieser Stelle mit je einem Loch versehen und durch dieses bei K und K_1 festgenagelt. Der Klappenlöffel ist am Rande von 14 Löchern durchbohrt, das Polster ist angenäht. Eine auffällige Verbesserung weist der obere Teil des Klappenlöffels auf, eine Verbesserung, die darauf ausgeht, beim Niederdrücken des Klappenstieles ein sofortiges präzises Folgen des Klappenlöffels zu erzielen und an dieser Stelle alle hemmende Reibung zu vermeiden. Wie Tafel IIb zeigt, wird der Klappenlöffel so ausgeschnitten, daß sich nach oben 2 Streifen von 0,6 cm Breite fortsetzen. Diese beiden Streifen werden nach vorne zu umgerollt, so daß jeder von ihnen im Innern dieser Rolle einen röhrenartigen Hohlraum bildet, der dem Drahtstift A_2A_2 als Führung dient; zwischen diesen beiden Röhren wird ein Bügel (Tafel IId) eingesetzt, dessen rechtwinklig abgebogene Enden je ein Loch zum Durchgreifen für den Drahtstift A_2A_2 haben. Beim Aufmontieren des Klappenlöffels wird die Achse A_2A_2 also zuerst durch den zusammengerollten rechten Streifen geschoben, dann durch die Löcher in den beiden Bügelschenkeln und schließlich durch den zusammengerollten linken Streifen. Der Bügel selbst bleibt danach für sich beweglich, da er sich um den Stift A_2A_2 drehen kann (Tafel IIc). Durch diesen beweglichen Bügel greift nun die untere Spitze des Klappenstieles und erfaßt dadurch den Klappenlöffel, der von nun ab völlig in seiner Gewalt ist und jeder seiner Regungen sofort Folge leisten muß. Durch diese Bügelvorrichtung ist ein Aufbiegen des oberen Teiles des Klappenlöffels (wie bei Tafel Ie) nicht mehr erforderlich; auch hebt der Klappenstiel nicht mehr wie bisher den oberen Teil des Löffels nur an einer Stelle, sondern zugleich an seiner gesamten oberen Breitseite, an den beiden aufgerollten Streifen. Die Drehvorrichtung und Befestigung des Löffels durch den Drahtstift AA als Achse bleibt in der ursprünglichen Art weiter bestehen.

An Instrumenten kleineren Formates werden die Klappen den kleineren Maßstäben entsprechend auch kleiner gebaut und konnten infolgedessen auch manche Vereinfachung erfahren. Je weiter die Entfernung des Klappenloches vom untersten Fingerloch war, desto solider mußte natürlich die Bauart der Klappe sein, desto mehr mußte der Mechanismus darauf eingerichtet werden, ohne Hemmung und auf das schnellste den Fingerdruck auf den Klappenlöffel zu übertragen. Bei den Klappen kleiner Dimensionen war von vornherein die Gefahr eines ungenauen Reagierens weniger groß, es genügte selbst ein äußerst primitiver Hebelmechanismus. Ein solcher vereinfachter Klappenmechanismus findet sich an einem Altpommer der Berliner Sammlung (s. Abb. 3). Die Entfernung des Klappenloches vom untersten Fingerloch beträgt 11 cm, der Mechanismus zeigt gegen-

über den bisher dargestellten manche Abweichungen und im ganzen primitivere Arbeit, obgleich seine Entstehungszeit über 50 Jahre später anzusetzen ist; in mancher Beziehung bedeutet die Ausführung dieser Arbeit gegenüber den älteren Konstruktionen, so z. B. die Bloßlegung der Achse über dem Klappenlöffel, einen Rückschritt, zumal wenn man als ein Hauptprinzip des Klappenbaues die größtmögliche Verdeckung seiner Details fordert. Durch eine solche Verdeckung, die durch sich selbst schon den einzelnen Teilen Schutz gewährt, verringert sich stets die Möglichkeit einer Beschädigung oder Störung des Mechanismus durch äußere Einwirkungen. Die Verlegung der Achse auf die Ober-Vorder-Seite des Kappenlöffels ist dadurch bedingt, daß die beiden Arme, durch die der Drahtstift AA hindurchgesteckt ist, nach oben aufgebogen sind (Tafel III). Der Drahtstift $A_1 A_1$ als Achse für den Klappenstiel ist — wie an den früheren Konstruktionen — wieder unter dem Stiel durchgeführt. Der Halt und die Drehmöglichkeit des Hebels wird durch folgende Einrichtung erreicht: über der Lagerung $P_1 P_1$ ist in den Klappenstiel ein runder Ausschnitt von ungefähr 2,5 mm Durchmesser ausgeschnitten; als Lager selbst dient eine in Richtung der Achse laufende Hülse, die aus einem Messingblech so zurechtgebogen ist, daß ihre überstehenden Teile BB durch den Ausschnitt im Klappenstiel durchgesteckt und dann über dem Stiel flach und an diesen anliegend umgebogen werden, wodurch diese Hülse sich an dem Klappenstiel festhält. Der Drahtstift $A_1 A_1$ wird nun durch seine zugehörigen Pfeilerchen und durch diese Hülse (A_1) durchgesteckt; er hält somit den Klappenstiel an sich fest und bildet zugleich dessen Drehvorrichtung. Das links überstehende Ende des Drahtstiftes ist nach oben aufgebogen und in einen Kerb des oberen Holzringes eingedrückt, damit die Möglichkeit eines Herausgleitens aus $P_1 P_1$ ausgeschlossen. Von auffällig primitiver Beschaffenheit, geradezu provisorisch zu nennen ist die Feder. Ein zirka 3 mm breiter (Messing-) Blechstreifen, der sich nach den Enden hin zuspitzt, ist neben dem Klappenlöffel in das Holz der Röhre eingedrückt, unter dem links überstehenden Ende des Drahtstiftes AA durchgebogen und dicht unterhalb des Lagers $P_1 P_1$ auf den Klappenstiel zugebogen, um diesen niederdrücken zu können; eine recht primitive Vorrichtung, aber sie erfüllt ihren Zweck, außerdem war gerade durch diese Einfachheit der Konstruktion dem Spieler die Möglichkeit geboten, jederzeit eine beschädigte Klappe wieder in Ordnung zu bringen. Eine Klappe ähnlich primitiver Konstruktion findet sich abgebildet im II. Band der Harmonie Universelle des französischen Musikgelehrten Mersenne[1]). Hier findet sich zum erstenmal die Abbildung einer Klappe mit abgestreifter Schutzkapsel, so daß ein Einblick in die Konstruktion möglich ist. Da das genannte Werk im Jahre 1636 im Druck erschien, kann angenommen werden, daß diese Wiedergabe ein Instrument aus den 1. Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts darstellt. Das Werk Mersenne's, das als eine Fundgrube für die Musikinstrumentenforschung angesehen wird, ist durchaus nicht selten und allgemein zugänglich. Daß aber die Wiedergabe dieser Klappe noch keine Kritik herausgefordert hat, ist ein Zeichen dafür,



Abb. 3.

---

[1]) a. a. O., Livre 4, Propos. XXXI, S. 295.

wie wenig bisher diese frühen Klappen das Interesse der Forschung erregt haben. Es handelt sich um die Darstellung eines Tenor-Instrumentes (taille) der Familie der Hautbois. Die freigelegte Klappe wird durch den beigefügten Text in ihren Einzelheiten beschrieben; ein ovaler (!) Ausschnitt zeigt die abgeflachte Stelle des Korpus, auf der die Klappe aufmontiert ist; über dem Tonloch erhebt sich als offene Klappe der Klappenlöffel (plaque), er ist aus einem Stück geschnitten, der untere Teil in fast kreisrunder Form. Die Fortsetzung nach oben zeigt die nach aufwärts gebogenen Arme, von denen jeder zur Aufnahme des Drahtstiftes, der Achse, durchbohrt ist. Der oberste Teil des Löffels ist leicht angehoben und nimmt in einem Ausschnitt die Spitze des Stieles in sich auf. Dicht neben den beiden nach oben aufgebogenen Armen sind im Röhrenholz die beiden Pfeilerchen eingesetzt, die aber auf dieser Darstellung nicht zu sehen sind, da „la perspective ne les a peu faire paraître à raison qu'elles se touchent quasi, de sorte qu'il est nécessaire de les voir en nature pour les comprendre". Durch diese Pfeilerchen und die beiden aufgebogenen Arme des Löffels ist der Drahtstift als Achse durchgesteckt, seine beiden Enden, die überstehen, sind nach unten gebogen und in das Holz der Röhre eingedrückt. Zeigt die Beschaffenheit des Klappenlöffels keine weitere Verschiedenheit von dem in Tafel VII dargestellten — außer in der Art der hier in das Holz festgedrückten Achse —, so trifft dies für das Lager des Klappenstieles nicht zu. Im Text erwähnt Mersenne zwar, daß der Klappenstiel „est arrêtée en Q par le moyen de deux petites branches qui passent dans les deux trous ι et x"; diese Angaben genügen aber kaum, um die Abbildung unzweideutig zu ergänzen. Jedenfalls findet sich hier eine Bauart, die von der bisher dargestellten bedeutend abweicht. An den in Sammlungen vorhandenen Instrumenten ist eine ähnliche Konstruktion des Lagers für den Klappenstiel nirgends aufzufinden. Aus der Zeichnung bei Mersenne geht hervor, daß der obere Holzring als Lagerung für den Klappenstiel ausgenutzt wurde. In Tafel IVb ist versucht worden, eine korrigierte Skizze der Mersenne'schen Abbildung zu geben. Der an den bisher besprochenen Instrumenten angebrachte Führungskerb im oberen Holzring ist hier besonders tief und geräumig ausgearbeitet. Die beiden nach unten umgebogenen Arme des Klappenstieles, durch welche die Achse durchgesteckt wird, sind so weit nach oben an die beiden Stielflügel gerückt, daß sie beim Aufmontieren des Stieles in diesen Holzringkerb zu liegen kommen. Dadurch ist eine besondere Anbringung zweier Pfeilerchen überflüssig geworden. Deren Aufgabe übernehmen die links und rechts ansetzenden Teile des Holzringes. Jeder dieser Teile ist in der Richtung der Achse mit einem Kanal versehen, durch den die Achse durchgesteckt wird. Die Verlegung des Klappenstiellagers in den Holzring ist als Vereinfachung und Verbesserung (wenigstens an Klappen kleinen Formates) anzusehen. In diesem Holzringkerb lag das Stiellager geschützt eingebettet, bei exakter Ausarbeitung von Lager und Klappenstiel war ein tadelloses Funktionieren des Mechanismus gesichert. Auf die verschiedenen mehr oder weniger wichtigen Ungenauigkeiten der Mersenne'schen Abbildung braucht nicht näher eingegangen zu werden, da diese aus dem Vergleich mit der beigefügten korrigierten Skizze ohne weiteres hervorgehen. Was Mersenne veranlaßt hat, den Lagerraum für die Klappe in ovaler Umrahmung wiederzugeben, ist nur darauf zurückzuführen,

daß er dabei an die ovale Wölbung der Schutzkapsel gedacht haben mag. In Wirklichkeit muß auch unter der Kapsel die Außenwandung der Röhre in gerader Linie weitergehen. Weitaus wichtiger und daher besonders zu erwähnen ist das Fehlen der Feder an dieser Klappenzeichnung. Das Übersehen dieses wichtigen Teiles und auch das Übergehen ihrer im Text zeigt, daß Mersenne den Sinn dieser Klappeneinrichtung nicht verstanden hat. Dies zeigt sich auch an einer anderen Stelle (S. 239) anläßlich der Erklärung einer Einzelklappe an einer Baßflöte, wo Mersenne sagt: „c'est pourquoi on presse avec le petit doigt pour ouvrir (!) le trou.." anstatt „pour fermer", handelt es sich doch bei diesem Klappentyp um eine sog. offene Klappe, die beim Druck des kleinen Fingers auf den Stiel sich schließen mußte. Ohne Feder würde der Klappenlöffel lose in seinem Lager hängen und bei jeder Bewegung des Instrumentes auf- und zufallen, beim Blasen jedoch ständig lose auf dem Tonloch aufliegen und so auch die Töne der unteren Grifflöcher ungünstig beeinflussen. Es ist völlig ausgeschlossen, daß jemals Klappen ohne Feder gebaut und benutzt worden sind. In der korrigierten Skizze (Tafel IVb) ist eine Feder mit eingezeichnet, jedoch kann ihre Wiedergabe nur eine andeutungsweise sein, da gerade die Federn der frühen Klappen in Länge und Form große Verschiedenheiten voneinander aufweisen.

Die vorstehenden Untersuchungen zeigen, daß der Typ dieser Klappe trotz mancher Veränderungen von Anfang an festgelegt und keinen wesentlichen Umformungen im Verlauf des 1. Jahrhunderts unterworfen war; die einzelnen Unterschiede sind im allgemeinen darauf zurückzuführen, daß die Arbeiten der verschiedenen Instrumentenmacher sich in bezug auf Sauberkeit und Akkuratesse voneinander unterscheiden. Manche Abweichungen von der ursprünglichen Machart verdienen nicht das Prädikat einer Erfindung. Es hat keine Bedeutung, ob z. B. die Arme am oberen Teil des Löffels nach unten (Tafel I) oder nach oben (Tafel III) umgebogen werden, wodurch die Achse dann jeweils unterhalb oder oberhalb des Löffels liegt. Die Anbringung des Lochkranzes am Rande des Klappenlöffels resultierte nur aus dem Bestreben, dem Polster eine sichere Befestigung zu gewähren. Die Einsteckvorrichtung (Tafel II) für den Klappenstiel in einem beweglichen Bügel ist allerdings — gegenüber dem primitiven Verfahren, in den oberen Teil des Löffels ein Loch auszuschneiden, diesen ganzen Teil hochzubiegen und die Spitze des Stieles eingreifen zu lassen — als die wesentlichste Verbesserung anzusprechen, die die Klappe bis in das 17. Jahrhundert hinein erfahren hat.

Schon von der frühesten Zeit des nachweisbaren Klappenbaues an lassen sich Bestrebungen einzelner Instrumentenbauer feststellen, dem aus der Schutzkapsel herausragenden zweigeteilten Klappenstiel ein schöneres Aussehen zu verleihen und an diesem eine ornamentale Linienführung[1]) anzubringen. Diese Ausführungsverschiedenheiten haben aber nur rein dekorative Bedeutung und keinen Einfluß auf die Applikatur. Deutungen auf die Entstehungszeit der einzelnen Instrumente lassen weder die technischen, noch die äußerlichen Verschiedenheiten der Klappe zu, da neben verbesserten und geschmackvolleren Ausführungen noch lange Zeit die primitiven Exemplare weitergebaut werden.

[1]) Vgl. die Instrumente der Berliner S.A.M., Nr. 289, 648, 650—655.

Nachdem von den Instrumentenbauern das Geheimnis gelöst war, ein mit dem Finger nicht erreichbares Tonloch durch eine mechanische Vorrichtung schließen und öffnen zu können, wurde bald zur Lösung weiterer Probleme geschritten. Bestand nicht auch die Möglichkeit, ein zweites noch tiefer gelegenes Tonloch mit einer Klappe zu versehen? Eine Lösung wäre auf zweierlei Art möglich gewesen. Der kleine Finger der unteren Hand war an der ersten Klappe beschäftigt, nun hätte man eine weitere Klappe für ein tieferes Tonloch mit Hilfe eines entsprechend langen Stieles durch den noch unbeschäftigten kleinen Finger der am oberen Teil des Instrumentes arbeitenden Hand bedienen lassen können. Dieser Ausweg wurde vorerst aber noch nicht gewählt, der Erfindergeist der Instrumentenbauer suchte eine andere Lösung. Die Frage: wer diesen Ausweg gefunden hat, oder die noch wichtigere: wann eine diesbezügliche Erfindung gemacht worden ist, wird wohl nie beantwortet werden können. Vermutungsweise könnte die letzte Frage dahin beantwortet werden, daß eine solche Erfindung um — wahrscheinlicher bald nach 1500 gemacht worden ist. Instrumente mit 2 Klappen aus dieser Zeit sind, wie mit Bestimmtheit angenommen werden muß, äußerst selten. So findet sich ein genau datiertes, gerade für die vorliegenden Untersuchungen bedeutungsvolles Überbleibsel eines solchen Zweiklappeninstrumentes noch vor: es sind 2 zusammengehörige Klappen eines Krummhorns, von denen dank einer Eingravierung die Entstehungszeit angegeben werden kann. Sie stammen aus dem Jahre 1537. Vanderstraeten berichtet zum erstenmal über dieses alte Instrument (welches zu seiner Zeit noch erhalten war, aber bald nachher infolge seines hohen Alters zerfiel und nicht konserviert werden konnte), ohne aber dem Bau der Klappen weitere Beachtung zu schenken. Allerdings bringt er eine Abbildung[1]) der Schutzkapsel mit den beiden herausragenden Klappenstielen. Es ist eine wenig naturgetreue, verzerrte Wiedergabe, denn die Schutzkapsel erscheint viel breiter, als sie in Wirklichkeit ist. Diese Ungenauigkeit hat wohl ihre Ursache darin, daß es Vanderstraeten in erster Linie darauf ankam, die auf der Kapsel befindliche Eingravierung zu deutlicher Wiedergabe zu bringen, auch ist es nur so zu erklären, daß Vanderstraeten die Klappen mit der Kapsel auf dem Kopfe stehend abgebildet hat. An diesem Versehen ist allerdings der Instrumentenbauer auch nicht ganz schuldlos, denn die Eingravierung ist so angebracht, daß bei richtiger Lage der Kapsel die zwischen den unten an der Kapsel befindlichen Schallöchern eingravierte Jahreszahl 1537 auf dem Kopfe steht. Man darf vielleicht annehmen, daß der Instrumentenbauer diese Arbeit einem Graveur übertragen hat, der nicht darüber unterrichtet war, daß die Schallöcher immer den unteren Teil der Kapsel charakterisieren. Ein Beweis jedenfalls dafür, daß zu damaliger Zeit Klappen dieser Art zu Seltenheiten gehörten und diese Arbeit den Herstellern noch nicht vertraut war. Vanderstraeten's Bezeichnung „une(!) clef de cuivre, à deux pattes..." verdient ebenfalls eine Richtigstellung, als es sich nicht um eine Klappe, sondern um die Klappen (Plural!) handelt. Euting hat in seiner Dissertation[2]) diesen ungenauen Ausdruck übernommen und spricht von „der ersten Klappe, die uns erhalten ist...". Wenn außerdem aus Vanderstraeten herausgelesen werden kann, als handele es

[1]) a. a. O., Bd. VII, Tafel S. 334 f.
[2]) a. a. O., S. 28[2].

sich um die erste Klappe, die uns erhalten ist, so ist dies auch mit Vorsicht aufzunehmen. Es ist zwar nicht erwiesen, aber doch als sehr wahrscheinlich anzunehmen, daß unter den ältesten Klappeninstrumenten unserer Sammlungen z. B. die Baßschnabelflöte (Tafel I) aus dem Germanischen Museum in Nürnberg als aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts stammend anzusehen ist. Es wäre daher richtiger, von den bei Vanderstraeten abgebildeten Klappen als von dem ältesten Klappenmechanismus, der uns mit einer Signierung erhalten ist, zu sprechen. Für eine Darstellung des Entwicklungsganges der Klappe sind diese beiden Krummhornklappen von besonderer Bedeutung; es bleibt daher ein außerordentliches Verdienst Vanderstraeten's, erstmalig auf diese Klappen hingewiesen zu haben. Dem Instrumentenforscher wären sie allerdings schon dadurch nicht mehr entgangen, daß sie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts der Musikinstrumentensammlung C. C. Snoeck einverleibt wurden. Der Katalog[1]) dieser Sammlung verzeichnet sie unter Nr. 991 als „clef d'un ancien cromorne avec

le recouvrement
les clous
les ressorts
les pitons et tous les accessoires. 16e siècle.

Dazu Näheres über das Schicksal dieses Instrumentes:

„Ce cromorne qui faisait partie de la collection d'antiquités de l'abbé Kervyn, vendue à Gand en 1854, était alors déjà dans un état très avancé de décomposition. Il a été impossible de le préserver d'une destruction complète. Il est tombé littéralement en poussière. Parmi les dessins gravés sur le recouvrement on lit le nom du facteur: JEORG WIER ZUE MEMINGEN 1435."

Damit war der Leidensweg dieser Klappen aber noch nicht beendet; im Jahre 1902 wurde die Sammlung Snoeck der Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente zu Berlin angegliedert. Anläßlich der vorliegenden Arbeit gelang es dem Verfasser, vor einigen Jahren diese Klappen, die zwischen wertlosen Metallabfällen verborgen lagen, wieder ans Tageslicht zu ziehen, jedoch nur unvollständig: die Schutzkapsel und die beiden Klappenstiele[2]). Die übrigen im Katalog Snoeck aufgeführten Zubehörteile müssen als verloren angesehen werden. Immerhin ist es möglich, aus den erhaltenen Überresten ein klares Bild von dem Mechanismus zu geben und das hervorzuheben, was gegenüber der Einzelklappe als neuartig an der Konstruktion anzusprechen ist.

Der vorliegende, aus zwei Klappen bestehende Mechanismus (Tafel Va) hatte 2 Tonlöcher zu decken. Das obere war vom 1. Fingerloch ungefähr 12 cm, das tiefere 18 cm entfernt. Es war nun in erster Linie notwendig, die Klappen so anzulegen, daß beim Niederdrücken der tieferen Klappe I auch die Klappe II des höheren Tonloches sich zugleich mit dem kleinen Finger schließen ließ. Man fand eine Lösung, indem man die beiden oberen Teile der 2 Klappenstiele aufeinanderlegte. Wurde nun die tiefe Klappe I, deren Stiel über dem der höheren Tonlochklappe II lag, gegriffen, so drückte die tiefere I auf den unter ihr liegenden Stiel II,

---

[1]) a. a. O., S. 187f.
[2]) Der neue Katalog der Berliner Sammlung verzeichnet diese Klappen unter Nr. 2991.

wodurch automatisch ein Schließen des höheren Tonloches erfolgte. Außerdem mußte immer noch die Möglichkeit bestehen bleiben, die unten liegende Klappe II für den Gebrauch des oberen Klappenloches allein verwenden zu können. Aus diesem Grunde wurde der unten liegende Klappenstiel II höher an das erste Fingerloch herangeführt. Der kleine Finger griff bei geringerer Ausstreckung den unter den beiden Klappenstielen hervorragenden Stiel II, konnte ihn, ohne die Klappe I zu berühren, allein niederdrücken und so das höhere Klappenloch allein schließen. Bei weiterem Ausstrecken griff der kleine Finger den oben liegenden Klappenstiel I, beim Niederdrücken schlossen sich dann beide Klappen. Das Verfahren, beim Greifen einer Klappe eine darunterliegende mit niederzudrücken, hat sich bis in die verfeinerten Klappensysteme hinein erhalten und findet an den modernen Systemen des ausgehenden 19. Jahrhunderts noch häufig Anwendung. Tafel V zeigt die Lage und Einrichtung dieser beiden Klappen, Va die beiden Stiele aufeinander. Die lange Klappe I liegt bei sämtlichen Mechanismen dieses Types immer oben, ihr zweigeteilter Griff ist kürzer, so daß der ebenfalls zweigeteilte Griff der Klappe II des höheren Tonloches unter dem Griff I hervorragt, und zwar soweit, wie der Instrumentenbauer es für nötig hielt, um dem kleinen Finger genügend Auffatzfläche zu gewähren für den Fall, daß diese Klappe allein gegriffen würde. Es handelt sich fast bei allen erhaltenen Exemplaren um ein Überstehen von 1—1,5 cm. Dieses Maß mußte reichlich bemessen sein, um den Spieler vor einem versehentlichen Mitgreifen des Griffes I, falls dieser nicht mitgegriffen zu werden brauchte, zu bewahren. Die Fortsetzung der Stiele nach unten mußte an diesen Doppelklappen nebeneinander weitergeführt werden, um ein Auf- und Niedergehen der einzelnen Klappen unabhängig voneinander zu ermöglichen. Der Stiel I wird in seiner weiteren Fortsetzung mit einer leichten Ausbuchtung neben dem Klappenlöffel II vorbeigeführt, außerdem sind die beiden Stiele möglichst schmal gearbeitet, um nicht gegenseitig zu nahe aneinanderzurücken und sich möglicherweise zu streichen. So sind am vorliegenden Exemplar beide Stiele (Tafel Vb) der Länge nach rund zusammengebogen. Tafel Vc und d zeigen die bekannte Lagerungseinrichtung: zwei seitlich herausstehende Arme, jeder mit einem Loch für den Drahtstift A_1A_1 versehen, sind rechtwinklig nach unten umgebogen (Vc punktiert). Beide Stiele werden durch den Drahtstift A_1A_1 gehalten und drehen sich um ihn als Achse. Aus der Länge der hier erhaltenen Klappenstiele kann geschlossen werden, daß diese Stiele auf die erste der bisher dargestellten Arten in den Klappenlöffel eingriffen und mit ihrem unten zugespitzten Ende bis fast an das Klappenloch heranreichten. Ein vollständiger mit dem Instrument erhaltener und intakter Mechanismus desselben Types findet sich mit einigen Abweichungen an einem Baßpommer der Berliner S. A. M. Nr. 634 (s. Abb. 4 und Tafel VI). Das Grundprinzip ist auch hier angewandt: die lange Klappe I liegt oben; die kurze II, die auch hier beim Schließen der tieferen Klappe automatisch mit niedergedrückt werden muß und sich zu schließen hat, liegt darunter. Im Gegensatz zu den Klappen von 1537 ist hier der Stiel II links neben dem Klappenlöffel am oberen Klappenloch vorbeigeführt. Da dieser


Abb. 4.

obere Klappenlöffel wegen des großen Tonlochdurchmessers, den der in großem Format gebaute Baßpommer beansprucht, bedeutend breiter gebaut werden mußte als beim Krummhorn — dessen Tonlochdurchmesser kleiner war —, ist hier eine stärkere Ausbuchtung des vorbeigeleiteten Klappenstiels nötig. Eine Abweichung in der Konstruktion zeigt das Lager A_3A_3 (Tafel IVb). Bei den Krummhornklappen lagen die beiden Achsenlager der Klappenstiele nebeneinander (Tafel Vb), hier liegen diese Lager ineinander, und zwar ist das Lager der kurzen Klappe II schmaler gebaut, damit das Lager der langen I sich über das schmale legen und dieses zugleich überdecken kann. Die Achsenlöcher in diesen Lagerarmen decken sich paarweise und A_3A_3 als Achse wird durch diese 4 Löcher sowie durch die an den Seiten daneben befindlichen Pfeilerchen P_3P_3 durchgesteckt. A_3A_3 ist wie alle an diesen Mechanismen benötigten Achsenstifte nach unten umgebogen, das Ende abgeplattet und festgenagelt. An dem Drahtstift A_1A_1 des oberen Klappenlöffels ist diese Befestigungsart zugleich zum Festnageln der Feder mitbenutzt, indem der abgeplattete Teil des Drahtstiftes auf der rechten Feder aufgelegt und mitsamt dieser durch einen Nagel an die Röhre angenagelt ist. Die Eingreifvorrichtung der Stiele in die Löffel entspricht der fortgeschrittenen Konstruktion Tafel IIc, bei der das Ende des Stieles in einen am oberen Teil des Löffels angebrachten Bügel eingreift. Die Art der Ausbuchtung des am oberen Löffel vorbeigeführten langen Stieles ist nicht an allen Mechanismen dieser Gattung die gleiche. So ist z. B. an einem Tenorpommer der Berliner Sammlung Nr. 290 der Stiel der langen Klappe oberhalb des Klappenlöffels der kurzen Klappe rechtwinklig abgebogen, er läuft dann in gerader Richtung seitlich an dem im Wege stehenden Löffel vorbei und biegt unterhalb dieses im stumpfen Winkel in seine alte Richtung zurück. Je größer die Instrumente in ihren Ausmaßen waren, desto weiter rückten auch die Löcher für die Klappen von den Fingergrifflöchern ab, und somit erreichen bei diesen großen Instrumenten die Klappenstiele immer beträchtlichere Länge. Bei dem auf Tafel V beschriebenen Baßpommer hatte die Klappe für das untere Tonloch eine Gesamtlänge von ungefähr 25 cm. Um für eine solche weite Entfernung ein sicheres und festes Decken der Klappe zu ermöglichen, war ein immerhin bedeutender Fingerdruck aufzuwenden, und diesem entsprechend mußte vor allem der Klappenstiel sehr kräftig gebaut sein. Die Stärke des Klappenstieles beträgt an einem solchen Instrument an der dicksten Stelle 0,7 cm in der Breite und 0,4 cm in der Höhe (Dicke), dazu war der Stiel durchgehends massiv gearbeitet. War schon bei den kürzeren Klappen beim Gebrauch ein störendes Nebengeräusch und Klappern des Mechanismus zu vernehmen, so wurde dieses für die größeren und längeren Mechanismen noch lauter.

Ein Klappenmechanismus (Tafel VII), der Neuerungen und bedeutende Änderungen gegenüber den beiden bisher dargestellten Typen der Doppelklappe aufweist, der auch schon durch seine Größenmasse alle bisherigen Mechanismen überragt, befindet sich an einer „großen Baßschnabelflöte" der Sammlung des Bayr. Nationalmuseums in München (Bierdimpfl, Kat. Nr. 43). Die Entfernung der beiden Klappenlöcher vom untersten Fingerloch beträgt 19,5 cm für das obere und 23 cm für das tiefere Klappenloch. Für solche weite Entfernungen waren Klappenhebel von beträchtlicher Länge und Stärke erforderlich geworden. Der Stiel der Klappe I für das untere Klappenloch liegt oben auf und verläuft an der linken Seite des

Mechanismus nach unten; die darunterliegende Klappe II, also die für das obere Tonloch bestimmte, ragt mit ihrem zweiteiligen Klappenstielende 1,5 cm unter der langen Klappe hervor. Der Durchmesser des Korpus war so groß, daß die für die Anlage des Mechanismus abgeflachte Stelle diesem eine 5,6 cm breite Auflagefläche gewährte. Die Neuerungen in der Konstruktion sind vor allem dadurch bestimmt, daß für diese weiten Entfernungen bedeutende Verstärkungen an den einzelnen Teilen angebracht werden mußten; im Verhältnis mit einem Größerwerden dieser einzelnen Teile wuchs auch die Dicke des Messingbleches, aus dem die Klappen geschnitten wurden, diese Dicke schwankte zwischen 0,1 cm für die kleinen Formen und 0,3 cm für die größeren, die Baß- und Kontrabaß-Instrumente. Waren an sämtlichen bisher dargestellten Klappen die Stiele aus einem Stück geschnitten, so zeigt sich bei diesem Klappenmechanismus, daß diese Machart für die großen Instrumente nicht immer beibehalten werden konnte; mit zunehmender Größe und gesteigerter Druckkraft wurde es für nötig befunden, die einzelnen Klappenteile aus mehreren Stücken zusammenzusetzen; die Bauart und das Funktionieren erhalten dadurch etwas Solideres und Festeres. Bei der Untersuchung dieser alten Klappenkonstruktionen ist es nicht notwendig, jeden einzelnen Unterschied zwischen den verschiedenen Exemplaren anzugeben und jedes kleinste Teilchen, das eine unbedeutende Änderung aufweist, auf die Wagschale zu legen, jede Veränderung als Neuerung, Verbesserung oder Rückschritt stempeln zu wollen. Wenn noch im 19. Jahrhundert, ja selbst heute noch, der Holzblasinstrumentenbauer aus der reinen Empirie heraus arbeitet, so war dies erst recht in damaliger Zeit der Fall; jeder Meister hatte seine eigenen Methoden oder kaum das, es baute jeder so, wie er gerade das Material zur Hand hatte und wie dieses für den jeweiligen Fall am geeignetsten sich benutzen und ausnutzen ließ; nur das Prinzip blieb gewahrt. Massenfabrikation gab es nicht, der Instrumentenbauer war Handwerker im bescheidenen kleinen Betrieb. Für jedes einzelne Instrument wurden dessen Zubehörteile auf dieses passend gearbeitet, es läßt sich keine schablonenmäßige Arbeit feststellen, vielmehr finden sich häufig unexakte — vor allem in der Linienführung — Arbeiten. Außerdem waren die Klappen von so leicht verständlicher und durchsichtiger Konstruktion, daß auch ein kleiner Instrumentenbauer, der keinen Erfinderehrgeiz hatte, doch hier und da Änderungen und seiner Meinung nach Verbesserungen und Erleichterungen für den Bau oder für die Spielweise anbrachte. Daher rühren die unzählig vielen kleinen mehr oder weniger bedeutenden Verschiedenheiten an diesen Klappen. Es kann hier nicht der Platz sein, eine jede derselben ausführlich zu beschreiben oder gar zu skizzieren; nur soweit sie entwicklungsgeschichtlich von Bedeutung sind, kommen diese verschiedenartigen Konstruktionen hier zur Darstellung.

An den Klappen der großen Baßschnabelflöte[1]) in München treten zwei auffällige Neuerungen in die Erscheinung: Verankerung der Pfeilerchen auf einer

[1]) Siehe Bierdimpfl, Die Sammlung der Musikinstrumente Nr. 43. Nach Vanderstraeten, a. a. O., IV, S. 221 berichtet Burney 1772 anläßlich eines Besuches von Antwerpen von ungefähr 30—40 Flöten, die dort aufbewahrt wurden. Diese Instrumente seien alle aus ein und demselben Holz gemacht und stammten aus Hamburg. Die meisten von ihnen seien mit dem Namen des Instrumentenmachers Gaspard Rauchs Scratenbach signiert. Die Bemerkung: die damaligen Antwerpener Musiker hätten diese Instrumente nicht mehr zu

gemeinsamen Basis, sowie Zerlegung des bisher aus einem Stück gearbeiteten Klappenstieles in zwei Hälften. Beide Neuerungen dürften dadurch verursacht worden sein, daß die außerordentlichen Größenmaße dieses Klappenmechanismus sowie der zu seiner Bedienung nötige Kraftaufwand eine Stärkung und solidere widerstandsfähige Bauart der Klappe bis in ihre kleinsten Teile forderte oder zumindest einen vorsichtigen und gewissenhaften Instrumentenbauer dieser Forderung Rechnung tragen ließ. Die Pfeilerchen zum Aufnehmen der Achsen waren bisher nur in primitiver Form (Tafel I e) bekannt geworden; auf ihnen ruhte nicht nur der gesamte Hebelmechanismus, sie mußten auch noch als Befestigung und Halt für die Klappe dienen; es lag daher nahe, bei den großen Instrumenten für eine besonders gesicherte Befestigung dieser Pfeilerchen zu sorgen. So wurden hier auf einem 1 cm breiten, 5—6 cm langen — dem Durchmesser des Korpus entsprechend — und zirka 1—2 mm dicken Eisenblech die Pfeilerchen angeschmiedet; dieser Blechstreifen, der an jedem Ende durchlocht war, wurde an das Korpus angenagelt. Damit war eine starke, dauerhafte Lagerung für die Hebelvorrichtung geschaffen, die noch dazu einen sehr großen Druck aushalten konnte. Diese verstärkte Pfeilerchenanlage findet sich an sämtlichen Hebelstellen der Klappen dieses Instrumentes, bis auf die Mechanik des oberen Teiles der tiefen Klappe I. Hier sind die beiden Pfeilerchen PP in der alten vereinfachten Manier direkt in die Röhre eingebaut. Ein Grund für das Fehlen dieser Neuerung an der einen Stelle ist kaum anzugeben; es kann nur so erklärt werden, daß die Instrumentenbauer — wie oben erwähnt — zu damaliger Zeit auf eigene Faust und nach eigenem Gutdünken bauten, daß dem einen während der Arbeit in den Sinn kam, hier und da mal etwas Besseres oder Neues anzubringen; daß vielleicht auch aus reiner Freude am Spielerischen, am Herumexperimentieren, solche Änderungen vorgenommen wurden, die dann nicht systematisch, nicht einmal an ein und demselben Instrument durchgehends ausgeführt wurden. Wenn auch die Verbesserung der verstärkten Pfeilerchen nicht aus solch einer Laune und Experimentierlust entstanden ist, sondern als eine wohlüberlegte und berechtigte Verbesserung anzusehen ist, so zeigt doch das Fehlen dieser Neuerung an der einen Stelle, daß die Arbeiten der damaligen Holzblasinstrumentenbauer nicht die Präzision kannten — und bei den groben Instrumenten auch nicht zu kennen brauchten — wie sie die Arbeiten der neueren Zeit auszeichnet. Ebenso auffällig wie unerklärlich ist an der Münchner großen Baßschnabelflöte, daß die beiden Lager AA und A_1A_1 nicht ineinander gearbeitet sind, und daß AA sich nicht dachartig über A_1A_1 deckt, wie an den sonst gebräuchlichen Typen. Dadurch wäre für beide Klappenstiele nur ein Lager benötigt worden. Es ist nicht ersichtlich, ob eine und welche Verbesserung der Instrumentenmacher sich von dieser Ausführung versprach. Die Annahme, daß an diesem Instrument ursprünglich die Lager A und A_1 aufeinandergebaut gewesen wären (in welchem Falle das Nichtvorhandensein der Pfeilerchenbasis an der tiefen Klappe I eine einfache Erklärung finden könnte) kann nicht vertreten werden. Es kam zwar

---

spielen verstanden, läßt vermuten, daß es bereits seit langem außer Mode gekommen war, solche Instrumente zu benutzen. Man wird nicht fehlgehen, diesen Instrumenten schon damals ein Alter von über 100 Jahren zuzusprechen und die Erbauungszeit Schratenbachscher Instrumente für die Mitte des 17. Jahrhunderts anzusetzen.

häufig vor, daß z. B. ein Spieler sich durch eigenhändige Abänderung des Mechanismus Erleichterungen für das Spiel oder sonstige Vorteile versprach oder Reparaturen selbst ausführte. Dieses etwa als Ursache für das Nichtaufeinanderliegen der Lager A und A_1 anzusehen, ist auch nicht möglich, da die beiden Pfeilerchen P_1P_1 dann nicht genügend Abstand voneinander hätten, um die breiten Arme AA zwischen sich aufnehmen zu können. Außerdem würde durch dieses Aufeinanderlegen der beiden Lager die gesamte Klappe um $1^1/_2$ cm höher rücken, wobei dann nicht nur die Flügel an dem zweigeteilten Griff zu hoch rückten und ein einzelnes Greifen der unteren Klappe II nicht mehr möglich wäre, sondern es würde auch am unteren Ende des Stieles I die Verbindung mit dem Stielfortsatz des Klappenlöffels (v) nicht zustande kommen. Ob etwa früher an dieser Stelle ein Metallstreifen als Pfeilerchenbasis für AA vorhanden gewesen, aber aus irgendeinem Grunde sei es verlorenging, oder Ersatz für einen defekten nicht zu beschaffen war, kann heute nicht mehr festgestellt werden. Da sich nicht die geringsten Spuren einer ehemaligen Befestigung eines solchen Metallstreifens zeigen, kann also eine solche Annahme nicht aufrechterhalten werden. Von einer besonderen Befestigung der Achsen hat der Erbauer dieses Instrumentes abgesehen, ihm genügt nach Einführung der Drahtstifte ein einfaches Umbiegen von deren Enden. An den beiden untersten Hebeln sind diese Drahtstifte zweiteilig gespalten, an einem Ende umgebogen und am durchgesteckten Ende die 2 Spalthälften auseinandergespreizt. In Anbetracht der großen Länge der Stiele hat der Erbauer diese aus mehreren Teilen zusammengesetzt. Der Klappenstiel I ist mit 2 Nieten unter dem linken Arm des Lagers angenietet — eine seltene Bauart. I. allg. baute man den Klappenstiel mit den Lagerarmen und den zweigeteilten Griff aus einem Stück, dagegen wird für diese langen Klappen eine Teilung der unteren Stielhälfte oberhalb (bei Klappe II hier unterhalb) des Klappenlöffels allgemein üblich. Wäre der Klappenstiel von der Griffstelle bis zum Löffel in einem Stück heruntergeführt worden, so hätte der Stiel als oberer Hebelarm z. B. an dem vorliegenden Mechanismus eine Länge von 18 cm haben müssen, dem der kürzere Hebelarm (Löffel) mit höchstens 2 cm Länge gegenübergestanden hätte. Wenn auch durch diese Maßverhältnisse der Hebelarme ein Schließen der Klappe mit verhältnismäßig geringem Fingerdruck möglich gewesen wäre, so hatte diese Konstruktion doch auch ihre Nachteile: es wäre bei einem Hebelarm von nur 2 cm Länge (Löffel) und einem 9mal so langen Hebelarm (Stiel) nur ein kurzes Auf- und Niedergehen der oben liegenden Klappe I nötig und auch nur möglich gewesen. Da aber beim Niederdrücken dieses oben liegenden Klappenstieles der darunterliegende mit niedergedrückt werden mußte, also ein weiter Spielraum für das Auf- und Niedergehen des Griffes nötig war[1]), so war man gezwungen, eine Hebelkonstruktion zu schaffen, die diesen weiten Spielraum für die Auf- und Niederbewegung des zweiteiligen Klappengriffes gewährte, d. h. je kürzer die Stielhälfte nach unten, desto weiter die Entfernung für das Auf und Nieder des Griffteiles. Bei den Tenor-, Alt- und anderen kleinen Klappeninstrumenten waren diese Erwägungen nicht von Bedeutung, da es sich da immer nur um kleine Stiellängen handelt; bei den großen Instrumentenformen aber treten

[1]) Der oben liegende Klappenstiel I hatte an seiner aus der Schutzkapsel herausragenden Griffstelle nicht nur seinen eigenen Weg, sondern noch den der unteren Klappe II mitzumachen.

die Übertragungen der Hebelarme und die Bedeutung, die ihre verschiedenen Längen für die praktische Ausführung hatten, so auffällig in die Erscheinung, daß sie zu Konstruktionsneuerungen führen mußten.

Der vorliegende Mechanismus zeigt eine Hebeleinrichtung, die diesen Forderungen der Hebelgesetze Rechnung trägt. Die beiden Hebelarme des Lagers A_2A_2 haben ungefähr gleiche Länge, der obere Arm mißt 5 cm, der untere 6 cm. Von dem hier in rechteckiger Form gearbeiteten Klappenlöffel strebt ein an zwei Stellen auf den Löffel aufgenieteter Stiel nach oben; an seinem Ende befindet sich ein beweglicher ringartiger Bügel (v), in den das verjüngte Ende des von oben kommenden Klappenstieles eingreift und die Verbindung der gesamten Klappe herstellt. Zwischen dieser Verbindungsstelle und dem Löffel befindet sich das Lager A_2A_2 in der bereits oben beschriebenen Ausführung. Die Feder, aus 1 mm dickem Messingblech geschnitten und mit 2 Stiften angenagelt, drückt oberhalb des Verbindungsbügels den Klappenstiel nieder. Von auffällig abweichender Konstruktion ist die Klappe II für das obere Tonloch. Der Stiel führt leicht abgebogen an seinem Tonloch vorbei und biegt stark verjüngt 8 cm unter diesem rechtwinklig nach innen; hier greift dieses zugespitzte Ende in den Stiel des Löffels, der nach unten geführt ist, ein. Dieses Ineinandergreifen wird durch eine ovale Öse ermöglicht, die sich am unteren Ende des von dem Löffel herunterreichenden Stieles befindet. Nachdem die beiden Stielhälften ineinandergesteckt sind, wird, um sie festzuhalten, ein Drahtstift (D) in das durchgeschobene Ende des Stieles (der hierzu mit einem Loch versehen ist) eingesteckt. Zwischen dieser Verbindungsstelle und dem Klappenlöffel befindet sich ein Hebellager (A_3A_3) entsprechend einem solchen an der langen Klappe vorhandenen. Es ist nicht klar ersichtlich, warum die Verbindung von der Griffstelle zum Löffel auf solche Umwege geleitet wurde, und nicht die einfache Lösung des direkten Weges vorgezogen wurde, eines direkten Eingreifens des Klappenstieles in den Löffel. Einfacher wäre eine Klappenkonstruktion nach dem Muster der auf Tafel VI[1]) dargestellten Klappe gewesen; eine solche hätte an dieser Stelle jedenfalls genügt. Allerdings scheint der Instrumentenbauer hier von einem Symmetriegefühl geleitet worden zu sein. Entsprechend dem Oberteil, d. h. dem Klappenstiel oberhalb des Lagers AA mit seinen großen auffällig starken Dimensionen sollte auch die Anlage des Klappenlöffels und der an ihn anstoßenden Teile von starker und solider Bauart werden. An der nach außen liegenden Seite ist dieser Löffel rund ausgeschnitten und dadurch verschmälert worden, um dem vorbeigeführten Klappenstiel genügend Platz zu lassen. Die Polster sind an den im Löffel befindlichen Löchern (Klappenlöffel I mit 12, II mit 8 Löchern) angenäht. Den an sich plumpen Flügeln an der Griffstelle, soweit sie aus der Schutzkapsel herausragen, sollte durch lineare Verzierungen zwischen den beiden Flügeln sowie neben der Auflagestelle für den kleinen Finger ein eleganteres Aussehen verliehen werden. Die Tonlöcher der Klappen sind außen in der Flächenform des Löffels mit Filz belegt, um das Geräusch des lauten Aufschlagens der Löffel auf das Korpus abzudämpfen. Obwohl diese Dämpfung jederzeit nachträglich angebracht worden sein kann (zumal eine solche auch an keinem sonstigen Klappeninstrument zu finden ist), ist ihr Vor-

[1]) Siehe auch Abb. 6 S. 30.

handensein wohl interessant genug, an dieser Stelle erwähnt zu werden, aber nicht etwa von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung.

Zum Vergleich mit diesen in vielen Punkten von der bisherigen Bauart abweichenden Klappen sollen noch die auf der Vorderseite eines Kontrabaßpommers der Berliner Sammlung Nr. 289 befindlichen Klappen angeführt werden, die in der Art ihrer Konstruktion sich mehr an den allgemein gebrauchten Klappentyp anschließen. Zugleich soll an dieser Klappe gezeigt werden, daß selbst bei noch weiteren Entfernungen, als sie an der Münchner großen Baßschnabelflöte vorhanden, die Abweichungen nicht nur auf das Konto der weiten Entfernung und der großen Masse dieser Baßinstrumente zu setzen sind. Abb. 5 zeigt, daß selbst bei dem größten Instrument, bei dem Kontrabaßpommer, die Einzelteile des Klappenmechanismus von denen der kleinen Instrumente nicht unbedingt abzuweichen brauchen. Die einzig notwendige Neuerung für die langen Klappen der Baßinstrumente ist die Zerlegung der langen Stiele in zwei Teile. Die Aufmontierung der Pfeilerchen auf einen Metallstreifen war eine bedeutende Verbesserung und Stärkung der Klappenanlage, die richtiger für sämtliche Instrumente großen Formates hätte eingeführt werden müssen. Die Zusammenlegung der beiden oberen Hebellager zwischen ein Pfeilerpaar, wie bei dem vorliegenden Mechanismus, macht diesen zwar weniger widerstandsfähig, aber dafür einfacher. Die Hebelvorrichtung für den unteren Teil der langen Klappe I ist eine ähnliche Konstruktion wie die bei A_1A_1 (Tafel VII) ausgeführte. Unter dem Klappenstiel ist ein Metallstreifen in der Größe 5 × 1 cm angebracht, dessen äußere Enden nach unten rechtwinklig niedergebogen, durchlocht sind und zur Aufnahme der Achse A_2A_2 dienen. Dieses Lager ruht zwischen 2 in das Holz eingesetzte Pfeilerchen. Die Achse A_2A_2 ist an ihrem linken Ende nach oben aufgebogen und in der bereits beschriebenen Weise (Tafel II) befestigt. Im Gegensatz zum Bau der Klappen an der großen Baßschnabelflöte München ist an den vorliegenden Klappen der Löffel mit dem ansetzenden Stiel aus einem Stück gearbeitet; wenn diese Bauart auch die einfachere ist und eleganter aussieht, so scheint sie für die langen Klappen nicht vorteilhaft. Trotz der Stärke dieses Löffels und seines Stielfortsatzes (6 mm hoch und 5 mm breit) kann bei dieser Bauart der Löffel nicht so fest auf sein Tonloch niedergedrückt werden wie bei der Flöte aus der Münchner Sammlung. Bei einer besonderen Befestigung des Stieles oben auf dem Löffel hat der Spieler ein festes und sicheres Decken des Löffels mehr in seiner Gewalt als bei der vorliegenden Bauart, wo der Druck auf den Klappenlöffel seitlich übertragen wird. Praktische Bedeutung haben die Erwägungen besonders dann, wenn die Klappe aus irgendeinem Grunde ihr Tonloch nicht luftdicht deckt und in solchem Falle durch stärkeres Drücken auf den Klappenstiel nachgeholfen werden muß. Bei exaktem Decken der Klappen und guter Beschaffenheit des Polsters genügt allenfalls die letztere Bauart. In der Gesamtanlage ist die vorliegende Konstruktionsart, insbesondere die Anlage der kürzeren Klappe II, gegenüber der auf Tafel VII dargestellten die bessere, denn bei dieser Konstruktion ist die


Abb. 5.

einfachste Lösung gefunden, die Anbringung eines 2. Hebellagers A_3A_3 vermieden und der kürzeste Weg eingeschlagen.

Ein Instrument von auffälligen Dimensionen — eine Kontrabaßschnabelflöte — findet sich bei Mersenne[1]) abgebildet und verdient, da infolge Entfernung der Schutzkapsel ein Einblick in den Klappenmechanismus möglich ist, besonderes Interesse. Es handelt sich hier um ein Paradestück seltener Art, das bezüglich seiner Klappen mit Neuerungen ausgerüstet war, die erstmalig in England zu Beginn des 17. Jahrhunderts angebracht wurden. Auf dem Kontinent scheinen Instrumente dieser Art zu Mersenne's Zeiten noch nicht bekannt gewesen zu sein; auch in dem „Theatrum instrumentorum" des Praetorius findet sich kein Vertreter ähnlicher Klappenkonstruktionen, trotzdem hier schon außer der Baßflöte in B noch eine tiefere Großbaßflöte in F erwähnt wird. Mersenne weist auch nachdrücklich auf das Neuartige dieser Erfindung hin, indem er an einer Stelle bemerkt, daß er eine Zeichnung ohne Schutzkapsel beigibt „afin que l'on considère tous ses ressorts à découvert, et que nos facteurs en puissent faire de semblables".

Mit leider nur zu wenigen Worten versucht er, seine Leser in Zweck und Bedeutung dieser Klappen einzuweihen: „or les plus grandes ont des boëttes, afin d'enfermer les clefs, sans lesquelles on ne put fermer les trous, à raison que les doigts de la main ne peuvent avoir une si grande étendue: c'est pourquoi la Basse AB a la clef f, laquelle presse avec le petit doigt pour ouvrir(!) le trou qui est sous la boëtte vis à vis de g. PQ (der hier in Betracht kommenden Kontrabaßflöte) montrent la disposition des deux clefs qui paroissent au haut de la boëtte YZ et selon que le petit doigt presse la première ou la seconde, le trou S ou T s'ouvrent pour faire leurs tons."

Diese Beschreibung enthält verwirrende Ungenauigkeiten, und nur ein Leser, der mit den Einzelheiten ähnlicher Klappenkonstruktionen vertraut ist, kann aus dieser Beschreibung herauslesen, wie die Klappen im einzelnen funktioniert haben können. Tatsächlich sind auch zwei neuere Forscher zu widersprechenden Resultaten über diese Klappeneinrichtung gelangt. Christopher Welch[2]) bemerkt, daß die Mersenne'sche Wiedergabe der Klappen, die mit dem kleinen Finger gegriffen werden, den Leser vor solche Rätsel stellt, daß angenommen werden könne, die Zeichnung sei gemacht worden, als sich die Klappen in einem beschädigten Zustand befunden haben. Die Schwierigkeit, ihre Funktion zu verstehen, beruhe darauf, daß Mersenne in seiner Beschreibung einen Fehler gemacht habe, indem er die Klappen als geschlossene darstellte, während sie ohne Zweifel offen sein müssen. Zum Vergleich bringt Welch eine Konstruktionszeichnung (Figur 4, S. 25) von einer Klappe, wie sie an einer Schnabelflöte des South Kensington Museums vorhanden ist (es ist derselbe Typ wie auf Tafel II). Welch nimmt an, daß die Klappen der Kontrabaßflöte bei Mersenne auf demselben Konstruktionsprinzip beruhen: „the two curved, wirelike pieces (R) crossing the levers at right angles, their free ends suggesting the idea that they are broken fragments, being the spring by which the keys are kept open."

---

[1]) A. a. O., Bd. II, S. 239.
[2]) A. a. O., S. 44ff.

Nach Sachs[1]) aber verschaffen die Abbildungen, die Mersenne von einigen tiefen Flöten, einem englischen Geschenk an einen französischen König, gibt,

„einen genügend klaren Einblick in diese Mechanik. Die reichlich verlängerte Tonnenkapsel enthält außer der üblichen offenen Klappe für den tiefsten Ton (F bzw. B) eine zweite, geschlossene Klappe, deren Öffnung den bis dahin fehlenden ersten Halbton Fis bzw. H ergab. Auf dem ebenfalls etwas verlängerten unteren Teil der Röhre liegen dann noch zwei Klappen, eine jede durch eine kleine viereckige, durchlöcherte Kapsel aus Messing geschützt; die eine, offene, ergab jedenfalls Es (As), die andere, geschlossene, den Halbton E (A). Beide Klappen werden mittels kleiner kupferner Pedale regiert. Zu diesem Typus gehört die 2,62 m lange Flöte der Steen-Sammlung in Antwerpen."

Hieß es bei Mersenne, daß beim Greifen der ersten oder zweiten Klappe die Löcher S oder T sich öffnen, woraus hervorgehen müßte, daß es sich um 2 geschlossene (!) Klappen handelt, so bezeichnet Sachs die tiefere Klappe als offene, die zweite, höhere, als geschlossene. Diese Annahme, daß die kürzere Klappe im Ruhezustand geschlossen ist, dürfte nicht aufrecht zu halten sein. Liegt deren Löffel im Ruhezustand geschlossen auf seinem Tonloch, so würde sein oberer Fortsatz, die Stelle, wo der Klappenstiel den Löffel erfaßt, hochgerichtet sein müssen. Der Stiel läuft dann über sein Hebellager, und sein oberstes Ende, die zweigeteilte Griffstelle, würde auf dem Korpus aufliegen. Beim Öffnen dieser Klappe müßte dann der Stiel auf irgendeine Weise vom Finger des Spielers hochgehoben werden (also der umgekehrte Vorgang wie bei der kürzeren Klappe — Tafel VI). Dieses Anheben des Klappenstieles wäre nur dadurch zu ermöglichen, daß der kleine Finger den Stiel der längeren Klappe verläßt und unter den Stiel der kürzeren Klappe sich legt und mit der Oberseite des Fingers die Klappe anhebt. Ganz zur Unmöglichkeit würde dieses Hantieren, falls die lange Klappe I niedergedrückt und zu gleicher Zeit die kürzere angehoben werden müßte, denn beim Niederdrücken des vorneliegenden Stieles muß der darunterliegende Stiel mit niedergehen bzw. in niedergedrückter Lage liegenbleiben. Der gesamten Anlage dieser beiden Klappen nach kann kein Zweifel bestehen, daß es sich an dieser Stelle um denselben Mechanismus handelt, wie er bereits dargelegt wurde (Tafel VI), allerdings in fehlerhafter Darstellung durch Mersenne. Die Hervorbringung des „bis dahin fehlenden ersten Halbtones Fis" bis Annahme von F als tiefsten Ton zwingt nicht zu der von Sachs aufgestellten Behauptung, daß die kürzere Klappe eine geschlossene gewesen sein muß. Ein „erster Halbton" ist mit diesem Klappenmechanismus überhaupt nicht zu gewinnen. Durch Schließen der beiden Klappen ergibt sich der tiefste Ton F[2]); unterste Klappe auf ergibt G, beide Klappen auf ergibt A. Der Halbton Fis wäre nur zu erlangen durch sog. Gabelgriff: d. h. sämtliche 6 Fingerlöcher zu, unterste Klappe zu, obere Klappe auf. Dies ist aber bei den Mechanismen dieser Konstruktion nicht möglich, da mit einem Schließen der unteren Klappe ein automatisches Schließen der oberen unabwendbar verbunden ist. Es stellt dies zweifellos eine Unvollkommenheit der Konstruktion dar, einen Mangel, der weder zu Mersenne's Zeiten behoben wurde, noch während des ganzen 17. Jahrhunderts, solange dieser Klappentyp

---

[1]) Reallexikon. Artikel: Blockflöte.
[2]) Nach Sachs.

gebaut und gebraucht wurde. Abbildung und nähere Beschreibung einer Contrebaß-flûte (Mahillon, Catalogue II, Nr. 1035) zeigen zwar nicht wie bei Mersenne den entkapselten Klappenmechanismus, lassen aber erkennen, daß dieser genau dem auf Tafel VI dargestellten entspricht; es handelt sich auch hier um einen Mechanismus mit 2 offenen Klappen der bekannten Art. Die Neuerungen, die an dieser englischen Groß-Baßschnabelflöte auftreten, bestehen also nicht in Konstruktionsverbesserungen, sondern lediglich in der Zahl der an diesem Instrument angebrachten Klappen. Zeigen die tiefsten Flötenarten bei Prätorius — im Gegensatz zu den Pommern, die bereits 4, und den Krummhörnern, die 2 Klappen und 2 Schieber aufweisen — nur 1 Klappe, so findet sich hier zum ersten Male ein Vertreter der Schnabelflöten mit 4 Klappen. Nach der Beschreibung Mersenne's zeigen deren beide untersten (III u. IV), die als auf der Vorderseite des Korpus befindlich abgebildet sind,

„les ressorts cachés sous les petites boëttes b et c, qui se touchent avec le pied, lequel presse de petits quarrés de cuivre qui se voyent sur ces boëttes vis-à-vis de b et c, pour faire hausser les ressorts, comme je montre à la queuë du ressort b, que l'on pousse perpendiculairement sur la l'âme k, afin de la faire hausser, et d'ouvrir le trou qui est aussi grand qu'une fenêtre: ce qui se peut juger par les ouvertures qui sont proportionnées à ses figures."

Diese beiden „Fußklappen" waren jede mit einer durchlöcherten viereckigen kastenförmigen Messingkapsel verdeckt und geschützt; ein kurzer Stiel ragte an der oberen Kapsel unten, an der unteren tiefsten Klappe oben aus der Kapsel heraus. Von den beiden freigelegten Klappen zeichnete Mersenne die obere als geschlossene, die untere als offene Klappe, jedoch ist der Mechanismus in seinen Details nicht so zu erkennen, daß man aus dieser Wiedergabe sich ein genaues Bild von ihren einzelnen Bestandteilen machen könnte. Wenn man in Betracht zieht, daß das Instrument in Haltung unserer heutigen Baßklarinette gespielt wurde, die Füße also neben dem Instrument standen[1]), scheint es sehr zweifelhaft, ob während des Blasens diese 2 tiefsten Klappen mit den Füßen bedient werden konnten. Man muß annehmen, daß in diesem Falle der Spieler die Fußspitze des rechten oder linken Fußes bis vor das Instrument drehen mußte und dann mit hochgezogenem Bein zwischen den beiden Schutzkapseln die Klappenstiele zu bedienen hatte[2]). Ein Instrument dieser Art hat sich nicht erhalten, und es ist wohl auch anzunehmen, daß dieses bei Mersenne abgebildete mehr ein Paradeexemplar darstellt, das zu dem vornehmen Geschenkzweck mit allem Raffinement ausgestattet war, als ein für den Gebrauch bestimmtes Instrument[3]).

War die Anbringung von 4 Klappen an den tiefen Schnabelflöten erstmalig in England ausgeführt worden, so ist die Erfindung einer 3. und 4. Klappe

[1]) Chr. Welch, a. a. O., zeigt einen Baßrecorder im Gebrauch auf der Wiedergabe des Titelblattes von Hudgebut's Thesaurus Musicus: a collection of Newest songs. London 1693 by J. Heptinstall for John Hudgebut. Die Zeichnung des Titelblattes stammt aus dem Jahre 1682.

[2]) Die Auffassung in Ernst Euting's Dissertation S. 17: „der Baß insbesondere, ein Ungeheuer von 7—8 Fuß Länge läßt an Vollkommenheit kaum etwas zu wünschen übrig", dürfte wohl nur sehr bedingt aufzufassen sein.

[3]) P. Lacroix, les arts au moyen âge S. 200 ff. verallgemeinert oberflächlich: „... und um die beiden vom Mundstück entfernten (Löcher) zu schließen, brachte man an dem Körper der Flöte Klappen an, die der Spieler mit dem Fuß bediente"

ohne Zweifel deutschen Ursprungs. Im Gegensatz zu den für den praktischen Gebrauch wenig geeigneten Fußklappen wurden in Deutschland bereits um 1600 an den tiefen Pommern 4 Klappen angebracht, von denen die beiden tiefsten [III und IV] mit dem Daumen der Hand regiert wurden, die am unteren Teil des Instruments beschäftigt war. Praetorius bringt bereits Abbildungen solcher Vierklappeninstrumente aus der Familie der Pommern. Bei dem Baßkrummhorn war die Anlage einer 3. und 4. Klappe besonders schwierig, da die Tonlöcher für diese Klappen in der Rundung des unteren Teiles der Röhre lagen und infolgedessen die Klappenstiele bogenförmig dem Lauf der Röhre folgen müßten. Eine Anbringung der Klappen an der hinteren Seite des Instruments schien unpraktisch, da die Klappen sich dort in einer gegen Stoß und Beschädigung sehr exponierten Lage befunden haben würden, auch die Anlage von Schutzkapseln an dieser Krümmung die Instrumentenbauer vor schwer lösbare Aufgaben gestellt hätte. Eine Anbringung dieser Klappen an der Vorderseite, also unterhalb der Klappe I und II in der inneren Biegung des Korpus war noch problematischer, da die beiden ersten Klappen bereits an dieser Seite angebracht waren und somit die Stiele für die Klappe III und IV um die Schutzkapsel von I und II hätten herumgehen müssen. Diese letzten Klappen III und IV hätten dann auch entweder bis zu dem kleinen Finger der oberen Hand, der noch frei war, geführt werden müssen, oder auf die hintere Seite des Instruments in die Nähe des unten befindlichen Daumens. Eine Lösung wurde nicht gefunden. Ein seltenes Originalinstrument, ein Baßkrummhorn aus dem 17. Jahrhundert, befindet sich im Kölner Heyer-Museum, Nr. 1429. Dieses Instrument zeigt die bekannten 2 Klappen I und II unter einer Messingschutzkapsel, sowie 2 kleine Schieber in der Innenseite der Röhrenbiegung. Diese Einrichtung entspricht genau der Abbildung bei Praetorius. Die Schieber liefen in einer Metallrinne und dienten wohl dazu, die unter ihnen befindlichen Stimmlöcher vor dem Spiel ein- und auszuschalten, um die Intonation zu regulieren. Daß sie als Klappenersatz[1]), als Notbehelf für die Klappen III und IV während des Spielens von einer zweiten Person bedient wurden, ist unwahrscheinlich. Das gerade Korpus der Pommer bot nicht solche Hindernisse für die Anbringung weiterer Klappen. Die Anlage der Klappen I und II auf der Vorderseite wurde unverändert beibehalten, dafür wurden die beiden tieferen Klappen auf der hinteren Seite des unteren Teiles der Röhre angebracht, da ihre Bedienung durch den Daumen der am unteren Teile des Instruments beschäftigten Hand erfolgen mußte. Nach Praetorius wurden diese tiefen Klappen III und IV an Kontrabaß-, Baß- und Tenorpommern gebaut; von diesen Arten haben sich verschiedene Exemplare in Museen erhalten[2]), so daß über die genaue Beschaffenheit dieser Klappen nähere Angaben gemacht werden können. Bei der tiefen Lage der untersten Klappenlöcher nahmen die Maße der Klappenstiele beträchtlich zu und erreichten bei dem unförmigen Kontrabaßpommer eine Länge von 112 cm für die Klappe III sowie 73 cm für die Klappe IV. Die Schutzkapsel wurde beträchtlich verlängert, um noch die Klappe III in sich aufnehmen zu können, während

[1]) Mahillon, Catalogue II. Nr. 615.

[2]) Berliner SAM., Nr. 289. Museum von Middelburg, s. Mahillon, Catalogue II. Nr. 617.

für die tiefste Klappe eine eigene Schutzkapsel in Form eines langgestreckten Messingkastens besonders angebracht wurde. Ebenso wie die Vorderseite wurde nun auch die Rückseite des Korpus abgeflacht, um eine ebene Fläche für die Anlage des rückseitigen Mechanismus zu bieten. (Abb. 6) Da die Lage des Daumens bei Links- oder Rechtshändern immer die gleiche war, entweder von links oder rechts oben der Daumen die Klappen greifen konnte, so war eine Zweiteilung der Griffstelle des Stieles nicht erforderlich; es genügte, die Stiele von III und IV mit einer runden knopfartigen Auffatzfläche für den Daumen enden zu lassen. Im einzelnen wurden dieselben Konstruktionsprinzipien, wie sie an Klappe I und II Anwendung fanden, auch auf diese tiefsten Klappen übertragen. Die oberen Enden der beiden hinteren Klappenstiele lagen in gleicher Höhe mit denen der vorderen Klappen I und II. Lagen bei diesen die beiden Klappenstiele aufeinander, so laufen die Stiele der Klappen III und IV von Anfang an nebeneinander her. Ein Übereinandergreifen der Stiele wäre allerdings für den Fall geboten gewesen, daß beide Klappen mit einem Griff geschlossen werden mußten. Für diesen Fall wurde eine ähnliche Lösung gefunden wie für die beiden Vorderklappen. Die kürzere Klappe IV wurde ungefähr 2 cm höher geführt als die danebenliegende Klappe III. An dem Ende der unterhalb der Griffstelle von Klappe aufhörenden Klappe III wurde eine verbreiterte Platte aufgearbeitet, die zur Seite hin den Stiel ihrer Nachbarklappe noch überragte. Wurde nun diese tiefe Klappe III niedergedrückt, so legte sich die Platte auf den Stiel IV und drückte ihn mit nieder, d. h. es erfolgte automatisch ein Schließen der Klappe IV. Damit war die Lösung gefunden, beim Schließen des tiefsten Tonloches das notwendige Schließen des Tonloches IV in selbsttätiger Weise zu bewirken. Von dieser Griffstelle aus führen die beiden Klappenstiele (0,6 cm breit und 0,6 cm hoch) im Abstand von 0,2 cm nach unten. Oberhalb des gemeinsamen Hebellagers erweitert sich der Zwischenraum zwischen den beiden Stielen auf 1,5 cm, um die nötige Erbreiterung für die Anlage des Hebellagers zu gewinnen. An der Unterseite der Stiele ist je ein Blechstreifen angebracht, dessen seitlich überstehende Enden rechtwinklig nach unten niedergebogen und zwecks Aufnahme der Achse AA durchbohrt sind. Im Abstand von 4 cm sind zwei Pfeilerchen (P) in die Röhre eingesetzt, durch die AA als Achse durchgesteckt wird. Diese Konstruktion entspricht der auf Tafel VI dargestellten; lagen dort die beiden Lager übereinander, so ist hier dasselbe Prinzip für nebeneinanderliegende Lager angewandt. Allmählich sich verjüngend, streben die beiden Stiele in gerader Richtung nach unten weiter und greifen — der linke Klappenstiel 20 cm, der rechte 58 cm oberhalb seines Tonloches — in die von den Klappenlöffeln aus entgegenkommenden Stiele ein. Um dieses Ineinandergreifen zu ermöglichen und dadurch die Verbindung der beiden Stielhälften herzustellen, befindet sich am oberen Ende der von den beiden Klappenlöffeln ausgehenden Stiele je ein Bügel, in den die verjüngten Enden der oberen Stielhälften eingreifen. Alle diese Einzelheiten entsprechen den in Abb. 5 an der langen Klappe I wiedergegebenen. Unterhalb dieser Verbindungsstelle befindet sich an jedem Stiel noch-



Abb. 6.

mals ein Hebellager nach dem Muster des auf Tafel VI gezeigten. Der Stiel der langen Klappe III ist, nachdem er an dem Klappenloch IV vorbeigeführt ist, nach links abgebogen und führt in der verlängerten Richtung der Klappe IV weiter nach unten. Diese Abbiegung ist notwendig gewesen, da beide Tonlöcher für III und IV fast gerade untereinander in der Mitte der Röhre liegen. Die längste Klappe III ragt mit ihrem unteren Teil von Lager A_2 ab, das selbst noch innerhalb der Schutzkapsel Aufnahme finden konnte, aus dieser Kapsel heraus; um aber diesen exponierten Teil vor Beschädigungen zu bewahren, wurde direkt am unteren Rand der Schutzkapsel anschließend eine Schutzvorrichtung für diesen Teil des Klappenstieles und den Löffel ein viereckiger langgestreckter Schutzkasten aus Messingblech angebracht. Dieser Schutzkasten mißt 33 cm in der Länge, an seiner oberen Kante 2,5 cm in der Breite. Nach unten zu verbreiterte er sich bis auf 6 cm und war über dem Tonloch III mit einem Kranz von kleinen Schallöchern versehen. Die beiden Klappen wurden durch zwei Federn offen gehalten; diese Federn waren rechts und links neben den Stielen mit je 3 Nägeln an der Röhre befestigt und drückten in derselben Weise, wie auf Tafel IV dargestellt, 4 cm unterhalb der beiden nebeneinanderliegenden Hebellager A_1 und A_2 die beiden Stiele nieder.

Die beiden hinteren Klappen der großen Baßschnabelflöte in München (Katalog Bierdimpfl Nr. 43, s. Tafel VIII) zeigen dasselbe Konstruktionsprinzip bei unwesentlichen Abweichungen einiger Details. Beide Stiele laufen in grader Richtung ohne irgendwelche Abbiegungen von der Griffstelle bis zum Löffel im Abstand von 0,5 cm nebeneinander her. Die Griffstelle am oberen Ende jedes Stieles ist knopfartig verdickt durch Aufsetzen eines rechteckigen massiven Metallkörpers. Die Zeichnung Tafel VIII^a zeigt dessen Maße in natürlicher Größe. Die längere Klappe III endet an der Griffstelle 1,4 cm unterhalb der Klappe IV. Der Knopfaufsatz der Klappe III ist aus 2 Teilen gearbeitet: einer $1^1/_2$ mm dicken Platte, die an ihrem schmalen Teil an der Oberseite des Klappenstieles angenietet ist und mit der breiteren Hälfte in sechseckiger Form über den Stiel der Nachbarklappe IV hinüberragt. Auf dieser rechteckigen Basis erhebt sich der knopfartige Aufsatz, und zwar bis zu gleicher Höhe des Aufsatzes der Klappe IV. Dem Daumen war durch diese Einrichtung für jede Klappe eine Grifffläche von nur 0,8 × 1,2 cm geboten, dazu noch mit einer Erhöhung von 2 cm. Ein Vergleich mit der allgemein gebräuchlichen Klappenanlage (für III und IV) des Kontrabaßpommers (Abb. 6) zeigt — wie es auch beim Spielen dieser Instrumente leicht ausprobiert werden kann —, daß die Bauart der an dem Pommer angebrachten Klappen III und IV für den Spieler nicht nur die Applikatur bequemer und angenehmer macht, sondern auch größere Sicherheit beim Greifen gewährt. Auf Tafel VIII zeigt a die lange Klappe III und die obere Stielhälfte von IV in Vorderansicht, b die Griffstelle beider Klappen von der Seite gesehen, c die Verbindungsstelle der beiden Stielhälften, d den unteren Teil des Klappenstieles III mit dem Löffel in Vorderansicht, e denselben in Seitenansicht; diese letzte Abbildung zeigt in der Mitte des Stieles 2 Gruppen von 3 und 4 Löchern, die ein Regulieren der Stiellänge ermöglichten, eine Einrichtung, die praktisch wohl kaum von Bedeutung gewesen sein kann, da die Instrumentenbauer die einzelnen Teile der Klappe für

das jeweils vorhandene Instrument selbst herstellten und dann gleich die erforderlichen Maße für die einzelnen Teile festsetzen konnten. Ein nachträgliches Regulieren der Stiellänge dürfte wohl kaum notwendig gewesen sein. Abb. f zeigt noch die Größe der an solchen Baßinstrumenten notwendig gewesenen Klappentonlöcher, von denen Mersenne an einer Stelle[1]) sagt: sie seien so groß wie ein Fenster. Die mit einem dreifachen Kranz von Schallöchern durchbohrte Schutzkapsel, die eine Länge von 38 cm hat, beginnt 2 cm über dem obersten Hebellager und endet 1 cm unterhalb des Tonloches der Klappe IV; der Stiel der langen Klappe ragt ungeschützt aus der Schutzkapsel unten heraus, Spuren eines ehemals vorhandenen Schutzkastens für den unteren bloßliegenden Teil des Klappenstieles mit dem Löffel sind am Instrument nicht mehr festzustellen, jedoch muß mit Bestimmtheit angenommen werden, daß hierfür ein eigner Schutzkasten ehemals vorhanden war. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist die Anbringung eines besonderen langgestreckten Schutzkastens für die längste der 4 Klappen wohl allgemein üblich gewesen, wie die Abbildungen der Baßpommer bei Praetorius zeigen, während die ersten mit 4 Klappen versehenen Instrumente diese Verbesserung anscheinend noch nicht aufweisen. So zeigt ein im Germanischen Museum in Nürnberg befindlicher Baßpommer (M. J. Nr. 97) von 1,84 m Länge mit der Signierung MH 1600 den unteren Teil der tiefsten Klappe freiliegend. Die unexakte Arbeit der Messingteile, die unsorgfältig ausgeschnittenen Federn, sowie die unsymmetrisch geschnittenen Griffstellen der Klappen III und IV lassen erkennen, daß es sich hier um eines der ersten 4-Klappen-Instrumente handelt, die gebaut wurden. Die untere Stielhälfte der Klappe IV ist aus Holz gearbeitet und endet zum Tonloch hin in schaufelförmiger Verbreiterung als Löffel; das Instrument weist an seiner Klappeneinrichtung starke Beschädigungen auf, immerhin ist zu erkennen, daß an diesem Instrument das Prinzip der bis zum Ende des Jahrhunderts gebräuchlichen 4 Klappen bereits fertig ausgebildet ist.

Der Entwicklungsgang des bisher dargestellten Klappentyps erreicht mit dem ausgehenden 17. Jahrhundert sein Ende. Trotz Fehlens von genauen Daten, trotz des Dunkels, das über Leben und Tätigkeit der Holzblasinstrumentenbauer bis in das 18. Jahrhundert hinein ausgebreitet ist, und trotz der geringen Beachtung, die diesen Teilen der Holzblasinstrumente von seiten der älteren Musikschriftsteller geschenkt wird, konnte die Entwicklung der Klappe bis zu dieser Zeit wenigstens in großen Zügen festgelegt werden:

Wie aus dem 15. Jahrhundert die Klappe heraustritt und erst bei Virdung und Agricola in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur nebenbei erwähnt, aber bereits in bildlicher Darstellung festgehalten wird;

wie erst mit dem Auftreten der ältesten erhaltenen Klappeninstrumente aus der Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein Einblick in den Mechanismus dieser Klappen möglich wird;

wie um diese Zeit bereits der Typ der zwei übereinanderliegenden Klappen in natura erscheint, um erst im 2. Jahrzehnt des folgenden Jahrhunderts bei Praetorius zum erstenmal erwähnt zu werden.

---

[1]) Harmonie univ. II. S. 240.

Mersenne war der erste, der 1636 die Kapsel, welche die Klappe vor Beschädigungen, aber damit zugleich vor dem Blick des Forschers schützte, abnahm, um sich mit mehr oder weniger Erfolg um die Konstruktion dieser Klappen zu bemühen. Die Musikinstrumentenkunde wird sich ein für allemal damit begnügen müssen, daß die Entwicklung der Klappe an den Holzblasinstrumenten bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert nur in diesen großen Zügen darzustellen ist, denn nur wenige ungefähre Daten und Jahreszahlen gewähren einer Darstellung feste Anhaltspunkte, besonders, da in dieser Zeit eine Signierung dieser Instrumente nur äußerst selten vorhanden ist. Wenn sich auch an wenigen alten Instrumenten eine solche Signierung in Form eines Brandstempelzeichens erhalten hat, so kann doch von dem Eigentümer dieser „Fabrikmarke" meist ebensowenig ausgesagt werden, wie die genaue Zeit bestimmbar ist, in der das betr. Instrument erbaut worden sein kann. Nur wenn der Brandstempel den Namenszug des Erbauers enthält oder eine Jahreszahl, kann die Forschung daraus sichere Anhaltspunkte gewinnen.

Die Beschaffenheit der Klappen an den Holzblasinstrumenten zeigt vom beginnenden 16. Jahrhundert ab für diese Instrumentengruppe eine Entwicklung, die zu Zeiten des Praetorius und Mersenne in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht hat. Die Familie der Langflöten vermehrte sich in dieser Zeit von 4 Stimmgattungen auf 8, die Familie der Pommer erreichte eine Zahl von 7 Stimmgattungen, ebenso wurden die übrigen Vertreter der damaligen Holzblasinstrumente in den verschiedensten Größen gebaut. Mit dieser Erweiterung der einzelnen Familien war aber für die Verbesserung des einzelnen Instrumentes an sich nicht viel gewonnen. Waren die hohen Stimmgattungen dieser Instrumentenfamilien wenig ausdrucksvoll und feineren musikalischen Ansprüchen nicht gewachsen, so traten für die tiefsten Stimmgattungen zu diesen Mängeln noch Unhandlichkeit der großen ungefügen Instrumente und damit verbunden die körperlichen Anstrengungen, die aufgeboten werden mußten, um diese Baßinstrumente zu blasen. Infolgedessen verwendet die Musik die Holzblasinstrumente zu damaliger Zeit noch in sehr untergeordneten Aufgaben. Bei der Weiterentwicklung der Musik, insbesondere mit dem Aufblühen der Instrumentalmusik, konnte aber an einer so primitiven Behandlung der Holzblasinstrumente nicht festgehalten werden. Der Instrumentenbau mußte den Ansprüchen der Musik Rechnung tragen und nicht etwa diese sich nach der Beschaffenheit der ihr zur Verfügung stehenden Mittel richten.

In der Entwicklungsgeschichte der Holzblasinstrumente zeigt sich daher im 17. Jahrhundert ein neuer Abschnitt: Die zu Praetorius' Zeit gebräuchlichen Instrumente sterben im Laufe dieses Jahrhunderts allmählich aus. Eine Neuentwicklung auf ihren Grundtypen, zugleich diejenigen unserer heutigen Orchesterinstrumente: Querflöte, Oboe, Fagott, setzt ein. Die Langflöte wird zwar anfangs noch mit übernommen (und hält sich bis zu J. S. Bach), muß aber wegen ihres ausdrucksarmen Tones, der keine Modulation zuließ, bald der zu größerem Ausdruck fähigen Querflöte weichen.

Die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzende Neuentwicklung des Baues der Holzblasinstrumente führt in aufsteigender Linie bis in die heutige

Zeit hinein und ist noch nicht abgeschlossen. Keineswegs beginnt diese Entwicklung mit ganz neuen Instrumententypen; Altes wird übernommen, die Erfahrungen des letzten Jahrhunderts werden benutzt, um mit den gesteigerten Anforderungen der Musik gleichen Schritt zu halten. Innerhalb der einzelnen Instrumentenfamilien begnügt man sich anfangs mit wenigen Vertretern, man versucht aber dafür, das einzelne Instrument zu größerer Vollkommenheit zu bringen. Um dies zu erreichen, war ein Hauptmittel gegeben: die Klappe. Sie wird von nun an das erste und letzte Hilfsmittel für alle Verbesserungen. Die nun folgende Entwicklung der Holzblasinstrumente ist dadurch schon augenfällig gekennzeichnet: der Weg führt von der primitiven einzelnen Klappe zum komplizierten Klappensystem.

In die neue Entwicklungsperiode treten die Holzblasinstrumente, insbesondere die Langflöten und Oboen mit äußerlich veränderter Gestalt. Die Tendenzen des Barockstils bewirkten an dem Äußeren der Holzblasinstrumente eine reichere Formengebung[1]). An Stelle der glatten, fast stabartigen Röhren erscheinen nun Flöten, Oboen und Fagotte mit wulstartigen Ringen, Einschnürungen und oft mit reicher kunstvoller Drechslerarbeit versehen. Auch die äußere Form der Klappe konnte sich diesem Stileinfluß nicht entziehen, während andrerseits das veränderte Korpus der Instrumente neue Konstruktionseinrichtungen für die Klappe ermöglichte oder veranlaßte. Diese Wirkung tritt am auffälligsten in die Erscheinung durch den Fortfall der tonnenförmigen Schutzkapsel[2]). Sämtliche Klappen der neuen Entwicklungsperiode liegen frei. Den Schutz der Klappe übernehmen jetzt die stark erhöhten Holzringe und Wülste, in die der Klappenmechanismus tief eingebettet wird. Man hat aus der Not eine Tugend gemacht: war es einerseits ein Problem, den durch die Holzwülste stark ausgebauchten Teil des Instruments noch mit einer tonnenförmigen Schutzkapsel zu umgeben, oder diese durch eine kastenförmige Schutzvorrichtung zu ersetzen, so boten gerade diese Einschnürungen und Holzwülste ein willkommenes Lager für Klappenstiel und Löffel. Nicht zum geringsten ist die Ursache für den Fortfall der Schutzkapsel wohl auch darin zu sehen, daß um diese Zeit schon ein Instrument mit Klappe nicht mehr als Unikum galt, und diese auch nicht mehr wie ein Heiligtum geschützt zu werden brauchte. Man begnügte sich in der Folgezeit, den Klappenmechanismus so dicht wie möglich an das Korpus anzuschmiegen, und betrachtete die Holzwülste, in die der Mechanis-

[1]) C. Sachs, Reallexikon, Art. Blockflöte, hat für die Veränderungen der äußeren Gestalt, z. B. der Blockflöte, diesen Einfluß des Barockstils festgestellt: „Als man in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts begann, das unpraktische Doppelloch für den kleinen Finger durch ein einfaches bewegliches Loch zu ersetzen — zuerst erkennbar in einem Holzschnitt in den Opuscula miscellanea des Arztes Hieronymus Cardanus Operum tom. X, Lugduni 1663, p. 113 — war man gezwungen, unten eine starke Verdickung anzubringen. Man verfertigte einen pilzförmigen Fuß, dessen oberer dicker Teil das Griffloch enthielt; dieses ist schräg in einem Winkel von 45° derart gebohrt, daß es außen mit dem Finger bequem erreichbar ist, innen jedoch erst unterhalb der Tülle, mittels deren der Schaft des Instruments in den Fuß gesteckt ist, in den Luftkanal einmündet, eine Verdickung des Fußes war also geboten. Das Barockzeitalter mit seinem stärkeren Bedürfnis nach Formenreichtum stellte der unteren Ausbauchung eine Anschwellung oben unterhalb des Windloches gegenüber und gab auch dem Schnabel eine gefällige Tulpenform."

[2]) Die Chalémie der Berliner S. A. M., Nr. 2933, mit Schutzkapsel ist ein Ausnahmeinstrument „curieux et beau spécimen d'un instrument de transition" (Snoeck, a. a. O., S. 177). Die Schutzkapsel dient wohl nur dazu, um wertvolle Elfenbeinschnitzerei anzubringen.

mus eingebaut wurde, als genügenden Schutz. Diese Gesichtspunkte leiteten den Klappenbau der neuen Entwicklungsperiode seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis in das 19. Jahrhundert hinein.

Die ersten Klappen dieser Art haben sich an zahlreichen Instrumenten erhalten, sie zeigen den Typ der sog. offenen Klappe und finden sich an Langflöten, Oboen und Fagotten. Dem Zweck und der Lage nach entspricht dieser Klappentyp dem der Einzelklappe, wie diese sich für das 7. Tonloch der Pommer und Schnabelflöten in der vorhergegangenen Entwicklungsperiode herausgebildet hatte. Tafel IX zeigt eine solche Einzelklappe an einer Tenorflöte von Lambert[1]). Das Fußstück dieses Instrumentes weist unterhalb der Grifflöcher eine kelchförmige Ausbuchtung auf, während in Höhe des Klappentonloches die Röhre wieder zu normalem Durchmesser zusammengeschnürt ist; mit einer ringartigen Ausbuchtung beginnt der Fuß (Stürze oder Schallbecher), um sich gleich unter diesem Rand stark einzuschnüren. Allmählich erweitert sich der Schallbecher wieder und endet mit weiter Öffnung nach unten hin. Den Abschluß bilden wieder mehrere Ringe, die den äußeren Rand umsäumen. Dies ist die mit mehr oder weniger Abweichungen vorkommende Form des unteren Teiles der Schnabelflöten aus dieser Zeit. In der kelch- oder tulpenförmigen Ausbuchtung liegt das Lager des Klappenstiels, in dem darunter befindlichen Holzring das Lager für den Löffel. Das Klappentonloch, dessen Umgebung je nach der Größe des Löffels ringsum abgeflacht ist, um ein plattes Aufliegen des Löffels zu ermöglichen, liegt auf der zwischen oberer Ausbauchung und Stürze befindlichen Einschnürung. Eine tiefe Rille zieht sich vom Tonloch der Klappe aufwärts bis zum oberen Rand der kelchartigen Ausbauchung (Abb. 7). In dieser Rille liegt geschützt eingebettet die Klappe mit ihren beiden Lagern. Tafel IXb zeigt in seitlicher Abbildung, daß auf diese Weise die empfindlichsten Teile des Mechanismus völlig verdeckt in dem Holz der Röhre eingelagert sind, nur der untere Teil, der Klappenlöffel, sowie die Griffstelle des Stieles steht vom Korpus ab (Abb. 8). Das Prinzip der Mechanik weicht kaum von dem der ursprünglichen Klappe ab, wie der Vergleich der Detailzeichnungen (Tafel III und IX) zeigt. Der Löffel ist aus einem Stück geschnitten, der Teller teils in runder, ovaler oder viereckiger, trapezförmiger Form; häufig sind bei diesen eckigen Formen noch die 4 Ecken abgestumpft, so daß dadurch der Teller eine achteckige Form annimmt. Eine starke Einschnürung teilt den unteren Teil, den Teller, von seinem oberen, der als Lager dient, ab. Dieser Lagerteil hat eine längliche rechteckige Form; die Seitenarme, je mit einem Loch für die Achse versehen, wurden nach oben aufgebogen (Tafel IXc—d). Unter der obersten Kante des Löffels befindet sich ein entweder rundes oder ovales Loch zum Eingreifen des Klappenstiels. Je nach der Weite dieses Loches läuft der Klappenstiel gleichförmig nach unten spitz zu. Seltener ist ein am unteren Ende des dann nur wenig



Abb. 7. Abb. 8.

---

[1]) In der Berliner S. A. M., Nr. 2816; s. auch H.-M., Köln, Nr. 1137.

verjüngten Stieles abgesetzter Zapfen, der in das Loch des oberen Klappenlöffels eingreift [z. B. S. A. M. Berlin, Nr. 2821, 2823, 93 (Tafel XII a, Nr. 5)]. Sehr selten sind Formen des Zapfens, wie er an einem Instrument J. C. Denner's der S. A. M. Berlin, Tafel XII a, Nr. 6, vorhanden ist. Um dem Stiel das Eingreifen in den Löffel zu erleichtern, ist der obere Löffelteil leicht angehoben. Im allgemeinen ist das Loch des Löffels nicht größer, als es für das Einpassen des Stieles nötig ist. Klappen, bei denen der Stiel einen zu weiten Spielraum im Löffeleinsatz besitzt, arbeiten nicht exakt, da beim Aufdrücken auf den Stiel der Löffel nicht sofort ergriffen wird, sondern erst nach dem Anstoßen an den oberen Rand des Einsatzloches. Man bezeichnet einen solchen Mechanismus als „locker" im Gegensatz zu exakt gearbeiteten Klappen, bei denen alle Teile aufeinander genau verpaßt sind. Ein lockerer Mechanismus pflegt beim Gebrauch mehr oder weniger laute Nebengeräusche zu verursachen. Das Polster, je nach der Form des Tellers aus dünnem Leder geschnitten, wurde aufgeleimt oder mit Siegellack befestigt. Ein Annähen des Polsters, wie es an den Klappen der vorhergegangenen Periode häufig üblich war, ist außer Gebrauch gekommen. Diese Befestigungsmethode findet sich als seltene Ausnahme an der Schnabelflöte München Nr. 32 (Tafel XI^a Nr. 3). Die Lagereinrichtung des Stieles entspricht derjenigen des Klappenlöffels. Der Stiel wurde ebenso wie der Löffel aus einem Stück geschnitten; an der Lagerstelle ließ man rechts und links je einen durchlochten Lagerarm überstehen. Diese beiden Arme wurden vor dem Aufmontieren nach unten niedergebogen. Die äußere Form des Stieles gewährte den Instrumentenbauern ein reiches Betätigungsfeld für Fantasie und künstlerischen Geschmack (Tafel X und XI). Es finden sich wohl kaum Klappenstielformen, die einander genau gleichen. Selbst die Erzeugnisse ein und desselben Instrumentenbauers sind in der Form meist voneinander verschieden[1]).

Als durchgehendes Prinzip kann die Zweiteilung des Klappenstieles bis in das 19. Jahrhundert hinein festgestellt werden. War diese Zweiteilung ursprünglich durch die Rücksichtnahme auf Links- und Rechtshänder bedingt, so erhält sie sich doch noch bis weit in die Zeit hinein, in der es bereits zur Regel geworden war, die rechte Hand ein für allemal an dem unteren Teil des Instrumentes zu beschäftigen. Selbst bei Instrumenten, bei denen es durch Anbringung einer weiteren Klappe, z. B. einer es-Klappe an der rechten Seite der Oboe unumgänglich festgelegt war, die rechte Hand nach unten zu nehmen, zeigt die lange Klappe noch die zweigeteilte Stielform (vgl. S. A. M. Berlin, Nr. 68 aus dem 17. Jahrhundert, Nr. 586 von 1777, Nr. 239 von 1800 u. a.). Eine Ausnahme von dieser Stielformung macht eine Oboe d'amore aus dem Jahre 1774 (S. A. M. Berlin, Nr. 2957), bei der die lange Klappe dem Gebrauch entsprechend nur einen, und zwar den rechten Stielflügel aufweist. Jedenfalls hatte man im Laufe der Zeit vergessen, für welchen Zweck die Zweiteilung des Klappenstieles erfunden und benötigt wurde. Man hatte die altgewohnte Stielform liebgewonnen und erfreute sich an ihrer reichen und mannigfaltigen Formenschönheit. Wie sich der Geiger neben den Tonqualitäten seines Instrumentes an der schönen Formgebung der Schnecke begeistert, so sah der Bläser auf edle Gestalt der Röhre (Korpus) und geschmackvolle ele-

[1]) vgl. die Instrumente J. C. Denner's.

gante Form der Klappe. Das Schönheitsprinzip war die erhaltende Kraft für die Zweiteilung des Stieles. Sah ein Instrumentenbauer davon ab, neben der rechten kleinen dis-Klappe noch eine zweite als Pendant auf der linken Seite anzubringen, so wollte man trotzdem nicht auf die schöne zweigeteilte Form des langen Klappenstieles (c-Klappe) verzichten. Erst um 1800, als weitere Klappen am unteren Teil des Instrumentes allgemein gebräuchlich wurden und zur Raumökonomie zwangen, muß die breite zweiteilige einer einfacheren und weniger Platz beanspruchenden Form weichen. Versuche, neben der zweiteiligen eine ungeteilte Form einzuführen, datieren allerdings bereits aus der Zeit nach 1700. Schnabelflöten mit Klappen dieser Art haben sich in der Berliner und Münchner Sammlung erhalten, darunter zwei Instrumente von J. C. Denner (Berlin, S. A. M. Nr. 92 und München, Katalog Nr. 30, Tafel XI a, Nr. 6 u. 7). Die Schnabelflöte Berlin, S. A. M. Nr. 93, Tafel XII a Nr. 5, gezeichnet N. Pappe, zeigt einen Klappenstiel mit primitiver stabartiger Stielform und unregelmäßig viereckig ausgeschnittenem Klappenlöffel, während die Klappen an den Instrumenten J. C. Denner's das Bestreben dieses Meisters zeigen, auch dieser einfachen Stielform ein ornamentales Aussehen zu verleihen. Die Griffstelle ist tellerartig erbreitert und ornamental ausgebildet (Tafel XI a, 7). Trotz dieser geschmackvollen Lösung (die auffälligste Verzierung des Stieles zeigt eine Klappe an S. A. M. Berlin, Nr. 2823, Tafel XI a, 9) ist die zweiteilige Stielform beliebter geblieben. Aus der Zahl der erhaltenen Instrumente J. C. Denner's ist zu ersehen, daß solche einteilige Stielformen von dem Nürnberger Meister nur sehr selten gebaut wurden; die meisten aus der Werkstatt Denner's hervorgegangenen Klappen zeigen die zweiteilige Form des Klappenstieles. Von auffälliger Formenbildung sind die Klappen der Schnabelflöten München, Katalog Nr. 9, 10 und 11 (Tafel XI d, Nr. 6—8) des Instrumentenbauers Rippert. Die Silhouette dieser Stiele zeigt wahre Musterbeispiele der Barockkunst. Die Griffstelle weitet sich in übermäßigen Dimensionen. Für den rechten oder linken kleinen Finger sind breit ausladende Auffsatzflächen herausgearbeitet. In der Mitte und an den beiden Seiten durchbrechen kreisartige Ausschnitte die Linienführung; nach einer starken Einschnürung setzt der Stiel schmal an, die Lagerung zwingt dazu. Unterhalb des Lagers verbreitert sich der Stiel herzförmig und läuft spitz nach unten zu, um in den Klappenlöffel eingreifen zu können. Der untere Teil des Löffels, der Teller, ist wappenartig gebildet. Bevor die Klappe aufmontiert wurde, mußte die Feder angebracht oder wenigstens fertiggestellt sein. Dieser wichtige Bestandteil des Mechanismus ist durch den Wandlungsprozeß der Klappe im 17. Jahrhundert am stärksten berührt worden. Lag bei den Klappen der vorhergegangenen Epoche die Feder neben dem Mechanismus, um von oben auf den Klappenstiel zu drücken, so wird sie nun unter dem Stiel angebracht. Diese Lösung war von ästhetischem und praktischem Wert: die ornamentale Form des Stieles wurde nicht durch das Übergreifen eines Metallstreifens verunziert, außerdem lag die Feder unter dem Stiel im Innern der Klappenrinne völlig geschützt. Je nach Länge und Größe der Klappe war die Feder bis zu 6 cm lang und 0,5 cm breit aus dünnem Blech ausgeschnitten und so gebogen, daß sie gegen den Stiel mit ihrem freien Ende einen ständigen Druck ausüben konnte. Zwei Befestigungsarten für die Feder waren

von frühester Zeit an nebeneinander in Gebrauch. In Höhe des Klappenstiellagers wurde der untere, meist breitere Teil der Feder auf dem Boden der Klappenrinne angenagelt oder angeschraubt, der nach aufwärts gekrümmte, meist sich verjüngende Teil führte bis unter die Griffstelle des Stieles und drückte von unten aus diesen ständig hoch. Beim Auf- und Niedergehen des Stieles scheuerte das anliegende Federende an der Unterseite der Griffstelle leicht hin und her. Eine seltenere Befestigungsart der Feder (zumeist an kleinformatigen und dünnwandigen Instrumenten, bei denen die Gefahr nahe lag, daß der Nagel oder die Schraube zum Festhalten der Feder die Wandung des Korpus durchbohren könnte) zeigt eine Feder, die am Befestigungsteil ⊥förmig ausgeschnitten ist, bei der die Enden dieses Querschenkels in die Seitenwandungen der Klappenrinne eingepreßt sind. Die zweite Befestigungsart zeigt ein entgegengesetztes Prinzip; hier war die Feder an der Unterseite der Griffstelle angenietet. An vielen Klappen ist diese Nietstelle auf der Oberseite des Klappenstieles sichtbar und wirkt zumeist unschön. Bei diesen angenieteten Federn führt das lose, frei stehende Ende meist bis unter das Lager des Klappenstieles und reibt beim Auf- und Niedergehen der Klappe auf dem Boden der Rille hin und her. Die meisten Federn der alten erhaltenen Instrumente sind abgebrochen oder verloren. An den frühesten Klappen dieser Art waren die Federn aus zirka $^1/_2$ mm dünnem Messingblech geschnitten und wurden je nach der benötigten Druckstärke zurechtgebogen, während in späterer Zeit diese Federn aus dünnem Stahl gefertigt und zur Erhaltung ihrer Spannkraft ausgeglüht wurden. Um ein glattes, möglichst reibungsloses Hin- und Hergehen des freien Federendes zu erreichen und um zu vermeiden, daß dieses Ende an einer Unebenheit der Reibungsfläche festhaken könnte, wurde das freie Ende der Feder leicht aufgebogen. Die Krümmung der Feder war infolgedessen selten eine rein kreisbogenförmige, sondern nahm durch das aufgebogene freie Ende eine leicht S-förmige Gestalt an. Auch für die Aufnahme der Lagerachse mußte das Korpus vor Anbringung der Klappe noch verbreitert werden. An Stelle der Pfeilerchen treten jetzt die durch die Ausarbeitung der Rinne seitlich stehengebliebenen Backen der Holzwülste. Man bohrte in Höhe des Klappenstiellagers, sowie in Höhe des Löffellagers einen horizontalen Kanal durch diese Backen, und zwar so, daß diese Kanalenden zirka 1 cm rechts und links neben dem Lager ausmündeten. Wurde nun Stiel und Löffel in die Rinne eingebettet, so ließ sich ein als Achse bestimmter Messingdraht in den Kanal einführen, dieser Draht ging durch die Lagerarme des Stieles bzw. Löffels durch und trat am entgegengesetzten Ende wieder aus. Diese Enden schnitten entweder glatt mit der Außenwandung des Holzringes ab, oder eines der beiden Enden wurde hakenförmig umgebogen, damit jederzeit ein bequemes Herausziehen der Achse und Auseinandernehmen des Mechanismus möglich war. Die Bohrung des Achsenkanals mußte vorsichtig ausgeführt werden, vor allem bei kleinen Klappen, bei denen der Achsendrehpunkt dicht unter dem Stiel lag, infolgedessen der Achsenkanal dicht unter der Oberfläche durchgeführt werden mußte; hierbei war die Gefahr eines Abplatzens der über dem Kanal gelegenen Teile des Holzringes sehr groß. Tatsächlich zeigen auch ältere Instrumente häufig diese Beschädigung, die in vielen Fällen auch auf unvorsichtiges Einführen oder Herausziehen der Achse zurückzuführen ist.

Abweichungen von dem Normaltyp dieser Klappe finden sich selten, es sind unwesentliche Änderungen, die kaum „Verbesserungen" genannt werden dürfen—wie dies wohl von den betreffenden Erbauern beabsichtigt war — Ebenso wie an den Klappen der ersten Entwicklungsperiode wurde auch an diesen neuen Klappen versucht, den Lagermechanismus des Löffels auf die Unterseite des Stieles, d. h. nach innen zu verlegen und damit zugleich die Klappe in eine geschütztere Lage zu bringen. Es ist kein Grund anzugeben, warum diese Bauart nicht größere Verbreitung gefunden hat. Möglicherweise scheiterten diese Versuche an dem konservativen Geist der Instrumentalisten, die sich — wie auch in neuerer Zeit noch — nur ungern vom Altgewohnten trennen wollen (man denke z. B. an die Schwierigkeiten, die sich im 19. Jahrhundert der Einbürgerung des Boehmsystems entgegengestellt haben[1]).) Es bleibt eventuell anzunehmen, daß die Spieler eine Bauart der Klappen vorzogen, bei denen durch offenen Einblick in den Mechanismus eine leichte Kontrolle, vereinfachtes Reinigen oder Ausbessern möglich war. Bei der allgemein verbreiteten Bauart des Löffellagers waren die Lagerarme nach oben aufgebogen, der Lagermechanismus lag frei und offen, nur geschützt durch die seitlich bis an das Lager herantretenden Backen des Holzringes. Die seltenere Bauart findet sich z. B. an einigen Oboen der Berliner S.A.M., und zwar an einem Instrument der frühesten Zeit (Nr. 68, 17. Jahrhundert, Tafel Xa, Nr. 1), einer Oboe von Deschamps, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts (S.A.M. Berlin, Nr. 2934), sowie an einer Oboe Tafel Xa, Nr. 7. An den Klappen dieser Instrumente sind die Arme des Löffels nach unten umgebogen, die Achse sowie das Lagerinnere sind dem Auge des Beschauers entzogen, so daß Klappenstiel und oberer Teil des Löffels ineinander überzugehen scheinen (Abb. 9). Die Lagerarme selbst waren in sehr verschiedener Größe ausgeschnitten, im allgemeinen nur so groß, wie es nötig war, um in ihnen das Loch für die Achse anzubringen. Manchmal zeigt sich das Bestreben, alle Teile der Mechanik genau aufeinander passend und untereinander korrespondierend auszuarbeiten; so sind z. B. an manchen Instrumenten die Löffelarme auf die Holzringbacken kongruent gearbeitet. Von ganz besonderer Sorgfalt und Akkuratesse zeugt die Anbringung einer Metall-(Messing-) Einlage zwischen den Holzringbacken als Lagerbett für den Achsenmechanismus. Diese Einlage wurde an der Bodenfläche mittels Schraube oder Nagels am Korpus befestigt. Klappenlager mit solchen Metalleinlagen boten keine merkliche Verbesserung, die Einlage entsprach keinem zwingenden Bedürfnis und findet sich daher nur an wenigen Instrumenten. Ein Verquillen des Holzlagers war sowieso wegen des ausgewählten Holzmaterials nicht zu befürchten, und für die Sauberhaltung des Lagerbettes war eine Metalleinlage ebensowenig nötig, da diese einfachen Klappenmechanismen mit einem Handgriff bequem auseinanderzunehmen waren und dem Besitzer des Instruments jederzeit eine Reinigung und Ausbesserung der Mechanik erleichterten.



Abb. 9.

Einen Beweis dafür, daß in der neueren Entwicklungsepoche die Zweiteilung der Stielform nur teilweise durch die Applikatur — für Rechts- oder Links-

---

[1]) Auch bei Bläsern, die nicht zögern würden, die veränderte Applikatur sich anzueignen.

händer — bedingt war und nicht in letzter Linie aus ästhetischen Gründen sich bis in das 19. Jahrhundert erhalten hat, liefert die F-Klappe des Fagotts. Ihrer Lage nach entspricht diese Klappe der tiefen Klappe für das 7. Tonloch auf der Vorderseite der Pommer und Oboen. Eines der ursprünglichsten aus 4 Teilen zusammengesetzten Fagotte[1]) aus der Zeit um 1550, ein Instrument des Nürnberger Instrumentenmachers Schnitzer[2]), zeigt dem Gebrauch entsprechend, der den Spieler zwang, den Unterteil des Instruments nach rechts seitwärts zu halten und so immer nur mit der rechten Hand die unteren Fingerlöcher samt der Klappe zu bedienen, einen Klappenstiel ohne Zweiteilung. Der Stiel ist oben an der Griffstelle leicht nach rechts abgebogen, für eine bequeme und sichere Fingerauflage verbreitert und kommt dem kleinen Finger der rechten Hand zur Erleichterung des Greifens entgegen. Trotzdem diese einteilige Form vollkommen dem Zweck entsprechend gebildet war, wurden fast die meisten Klappenstiele für die tiefe F-Klappe in der Folgezeit in Anlehnung an die ursprüngliche Stielform zweiteilig gemacht. Die Mechanik dieser F-Klappe des Fagotts entspricht bis auf die größeren Ausmaße in allen Einzelheiten den offenen Klappen der Schnabelflöten und Oboen, dagegen bedingt das anders gebaute Fagottkorpus auch eine andere Befestigungsart für Klappenstiel und Löffel. Es erschien nicht angebracht, bei der Ausarbeitung des Stiefels, ähnlich wie am Fußstück der Schnabelflöten und Oboen, ringartige Holzwülste stehen zu lassen, um darin die Klappe einzubetten. Solche Holzringe hätten dem an sich schon sehr dickleibigen Stiefel noch größeren Umfang und ein schweres Gewicht verliehen. Man zog es vor, in das Holz besondere Metallager, ähnlich den Pfeilerchen der früheren Klappenanlage, einzubauen. An den meisten Klappen dieser Art besteht diese Pfeilerchenanlage rechts und links neben jedem Lager aus je einem Messingblech von durchschnittlich 1 mm Dicke, dessen Enden i. allg. abgestumpft wurden, um zu vermeiden, daß der Spieler bei Handhabung seines Instruments durch Anstoßen etwa seine Hand daran verletzen würde. Der in das Holz eingesteckte Teil ist im allgemeinen spitz zugeschnitten, um das Einsetzen des Pfeilerchens zu erleichtern. In der Mitte des überstehenden Teiles war jedes der Pfeilerchen mit einem Loch versehen, durch das der Drahtstift als Lagerachse durchgesteckt wurde. Die Enden dieser Achsen wurden zumeist umgebogen, um dadurch einen Halt zu haben, manchmal war auch eines der überstehenden Enden nagelkopfartig verdickt (Abb. 10). Die Länge der Pfeilerchen war sehr verschieden; manche Instrumentenbauer betrachteten diese Pfeilerchen lediglich als Halt und Stützvorrichtung für die Lagerachse, in diesem Fall wurde die Länge nur so groß gewählt, wie es der Durchmesser des Achsenloches erforderte. Auffällig lang sind die Pfeiler an dem Fagott der Berliner S.A.M. Berlin, Nr. 2963 (Abb. 11); hier ist beabsichtigt, daß neben der Aufgabe des Festhaltens der Klappe und Anbringung der Lager zugleich die Pfeiler eine Art Führungsrinne für den Klappenstiel abgeben sollten. Eine sehr primitive und selten angewandte Bauart findet sich an einem Fagott der Berliner S.A.M., Nr. 574, wo auf Anbringung von Pfeilerchen verzichtet ist. Hier sind die durch die Lagerarme durchgesteckten Achsendrähte an den beiden Enden nach unten

[1]) Abbildung bei Heckel: Der Fagott, a. a. O. Typen-Tafel.
[2]) Über Sigmund Schnitzer in Doppelmayer, Histor. Nachrichten . . ., a. a. O.

niedergebogen und wie Nägel in das Korpus eingedrückt. Die Achsenenden sollen hier die Pfeilerchen ersetzen. Diese Methode dürfte sich aber kaum bewährt haben und findet sich daher äußerst selten angewandt. Dagegen zeigt eine Abbildung des Klappenmechanismus eines basson in der Encyclopédie VI Musique, Art. lutherie, eine besonders starke Lagerbasis. An Stelle der einfachen Pfeilerchen findet sich hier ein lagerbockartiges Gerüst zur Aufnahme der Löffelachse. Die beiden Pfeilerchen sind durch eine gemeinsame Bodenplatte, die durch mehrere Schrauben an das Korpus festgeschraubt wird, miteinander verbunden. Für die Achse des Klappenstieles wurde ein Lagerbock gebaut, dessen obere Kante schräg verlief, und zwar in der Richtung des Stieles, wie er im Ruhezustand lag. Bei dieser Konstruktion schnitten die oberen Lagerkanten genau mit der oberen Fläche des Klappenstieles ab. Beim Niederdrücken des Stieles hob sich dann der zum



Abb. 10.



Abb. 11.

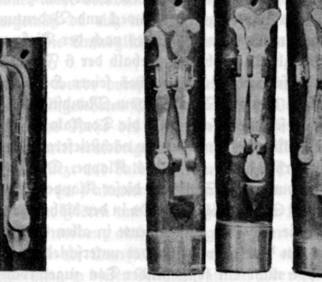


Abb. 12.

Klappenlöffel hinführende Teil des Stieles über den Lagerbock heraus. Die Feder, die auf der Zeichnung 127 der Encyclopédie nicht wiedergegeben ist, führte von der Unterseite der Stielgriffstelle in den Lagerbock hinein bis unter das Lager und war dort oder am Stiel unter der Griffstelle befestigt[1]). An dem Fagott S. A. M. Berlin, Nr. 2963, dient die Pfeileranlage nicht nur als Lagerbock für den Klappenlöffel; hier ziehen sich die Pfeiler rinnenartig nach oben weiter und bilden so eine Führungsrinne, in der außer dem Löffellager noch die Stelle eingebettet liegt, wo Stiel und Löffel ineinandergreifen, sowie der untere Teil des Stieles selbst. Es hat auch nicht an Versuchen gefehlt, die Metallpfeiler bzw. Lagerböcke überflüssig zu machen, indem man von vornherein Holzwülste am Stiefel aussparte. In diese plateauartigen Rückstände — entsprechend den Holzringen an Schnabelflöten und Oboen — wurde die Klappe eingebettet (Abb. 12), so bei den Instrumenten S. A. M. Berlin, Nr. 62, 507 und 2967. Die Lager-

[1]) Auf der Abb. 127 in der Encyclopédie ist diese Feder versehentlich nicht mit eingezeichnet. Außerdem ist die Gesamtansicht des basson irreführend, da die einzelnen Teile falsch zusammengesteckt sind; desgleichen ist die Lage der Grifflöcher im Stiefel, sowie die der Klappen falsch wiedergegeben.

achse trat an den beiden seitlichen Wandungen dieser Holzwürfel ein und aus. Die Instrumentenmacher, die diese Holzwürfel den Metallböcken vorzogen, ließen dann auch zumeist einen Holzwulst, der sich wie eine Schutzwehr von unten gegen den offen stehenden Löffel vorschob, überstehen. Die offene Klappe sollte dadurch nach Möglichkeit gegen Beschädigung beim Niedersetzen des Instrumentes oder gegen versehentlichen Stoß von unten her gegen den offenen Klappenlöffel zu geschützt sein. Für ein oder zwei nebeneinanderliegende Klappen mit schlanken Stielen haben sich diese Holzwürfel schließlich noch bewährt; jedoch war eine sehr sorgfältige Behandlung solcher Instrumente nötig, da bei einem unvorsichtigen Herausziehen der Achse oder einem Anstoßen an diese Teile sehr leicht einzelne Felder dieser von zwei Lagerrinnen durchzogenen Holzwürfel abplatzen konnten. Beschädigungen dieser Art weisen verschiedene ältere Instrumente auf, z. B. S. A. M. Berlin, Nr. 62 (siehe Abb. 12).

Die bisherige Darstellung hat die Entwicklung der offenen Klappe bis in das 18. Jahrhundert hinein gezeigt. Zweck und Bedeutung dieses Klappentypes war, eine Erweiterung des Tonumfanges nach der Tiefe zu ermöglichen. Der Spieler sollte die Möglichkeit haben, unterhalb der 6 Fingerlöcher ein oder mehrere Tonlöcher, die außerhalb des Bereiches seiner Hand lagen, mit in die Applikatur einbeziehen zu können. Wurden vom Mundstück an die einzelnen Tonlöcher der Reihe nach geschlossen, so erklang die Tonskala von 6 Tönen abwärts; wurde ein Tiefergehen nötig, so konnte für den nächsttieferen Ton die 1. Klappe miteinbezogen werden, weiterhin die 2., 3. und 4. Klappe. Die in der Röhre schwingende Luftsäule wurde durch das Schließen dieser Klappen der Reihe nach jedesmal um ein entsprechendes Stück verlängert. Da in der bisher betrachteten Entwicklungsperiode der Klappe die einzelnen Instrumente in allen Größen und Stimmungen, die sich häufig nur um $^1/_2$ Ton voneinander unterschieden, gebaut wurden, kann der einzelnen Klappe nicht ein feststehender Ton zugesprochen werden. Erst seit Beginn der zweiten Entwicklungsperiode werden sämtliche zu einer Instrumentenart gehörigen Instrumente in gleicher Stimmung gebaut: die Sopraninstrumente (Querflöte, Oboe) stehen sämtlich in einer Tonart (D), Altinstrumente (Altflöte, Altoboe) eine Terz tiefer, ebenso stehen die Baßinstrumente alle in untereinander gleicher Tonart. Durch diese Einheitlichkeit erhalten auch die Klappen ihre bestimmten Töne, die seit dieser Zeit der betreffenden Klappe ihren Namen geben. So heißt die oberste offene Klappe z. B. an Schnabelflöten und Oboen c-Klappe, die tiefere h-Klappe, weil ein für allemal das Schließen dieser Klappen an allen Instrumenten den Ton c bzw. h ergab. Diese offenen Klappen befinden sich sämtlich am unteren Teil der Röhre und haben im Ruhezustand keinen Einfluß[1]) auf die Töne, die durch die 6 Fingerlöcher hervorgebracht wurden.

Die erhöhten Ansprüche der Instrumentalmusik forderten im Verlauf des 17. Jahrhunderts auch die Möglichkeit chromatischer Skalenbildung. Notgedrungen behalf man sich für die Hervorbringung von Halbtönen anfangs immer noch mit dem alten Mittel des Gabelgriffes oder mit dem noch primitiveren des

[1]) Allerdings konnten diese Klappen dazu benutzt werden, um einzelne Töne der Fingerlöcher reiner zu intonieren, wie aus den Grifftabellen bei Hotteterre und Quantz ersichtlich ist.

halben Deckens der Tonlöcher; das letztere kam aber nur für die oberen Fingerlöcher, und zwar hier auch nur mit mäßigem Erfolg, in Betracht. Eine Verbesserung oder ein Ausweg, der eine teilweise Lösung bringen sollte, bestand darin, daß man noch bis ins späte 19. Jahrhundert hinein an Stelle des g- und fis-Loches zwei kleine nebeneinanderliegende Löcher bohrte, die zusammen oder je einzeln gegriffen die Alterierung ermöglichten; häufiger, vor allem an Instrumenten mit Tonlöchern von sehr geringem Durchmesser, bediente man sich des Gabelgriffes, der aber für die Alterierung des tiefsten Tones nicht zur Anwendung kommen konnte. Dieser Mangel trat besonders bei der Querflöte und Oboe in die Erscheinung, als diese sich immer mehr eine feste Stellung im Orchester zu erringen begannen. Verbesserungen mußten einsetzen, Änderungen auf Grund von Bohrungsversuchen konnten nicht zum Ziele führen; erst durch Anbringung einer Klappe wurde der Weg gefunden, auf dem in der Folgezeit neben akustischen Verbesserungen diese Instrumente immer mehr vervollkommnet werden sollten. Die ersten Verbesserungen setzten naturgemäß da ein, wo man diese Unvollkommenheiten am stärksten empfand: es war die Unmöglichkeit einer Alterierung des tiefsten Tones.

Die Lösung dieses Problems wurde durch ein Mittel gefunden, das gegenüber dem der offenen Klappe ein umgekehrtes Prinzip darstellt. Wurde hier durch Schließen einer offenen Klappe das Rohr des Instruments sozusagen verlängert und der Umfang um einen Tonschritt erniedrigt, so wurde durch Öffnen einer geschlossenen Klappe die Röhre verkürzt und dadurch deren tiefster Ton erhöht, das d' der Flöte und Oboe nach dis' (es') alteriert. Wann und von wem diese Erfindung gemacht wurde und ob an Flöten und Oboen zu gleicher Zeit, kann nur teilweise und ungefähr angegeben werden; auch hat lange darüber Unklarheit geherrscht, ob diese Verbesserung an der Querflöte in Deutschland oder Frankreich gemacht wurde. Die erste Anregung in dieser Richtung ist auf Mersenne zurückzuführen; dafür dürfte vorläufig Zeit und Ort dieser Erfindung durch die Angaben: Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich genügend belegt sein. In seiner „harmonie universelle" II, Proposition XXX, S. 293 ff., bringt Mersenne die Abbildung einer italienischen Sourdeline, deren Pfeifen mit einem umfangreichen System geschlossener Klappen zur Hervorbringung von chromatischen Tönen besetzt waren. Neben der Gesamtabbildung gibt Mersenne eine genaue Darstellung der Einzelteile dieser geschlossenen Klappen mit der Absicht, daß „nos facteurs en puissent faire de semblables". Als vermutliche Erfinder dieser Sourdeline nennt Mersenne Jean Baptiste Rina, Don Julio und Vincenza. Von diesen geschlossenen Klappen ist allerdings, wie aus dem komplizierten Mechanismus zu ersehen, keine zur Erhöhung des tiefsten Tones der zwei mit Fingerlöchern besetzten Pfeifen verwandt worden. Da sich ein Vertreter der Sourdeline mit geschlossenen Klappen nicht erhalten hat, muß zu deren Beschreibung auf die Zeichnung Mersenne's zurückgegriffen werden, allerdings mit dem Vorbehalt, daß diese möglichenfalls kein einwandfreies Bild von dem Mechanismus gibt. Mersenne zeigt im einzelnen je eine lange und eine kurze geschlossene Klappe. Befestigt waren diese Klappen entweder einzeln auf einem am Korpus anscheinend durch einen Nagel angehefteten Lagerbock. Die Griffstelle

war knopfartig verdickt, der Lagerstift als Achse ist sichtbar. Der Löffel besteht ebenfalls aus einer knopfartigen Verdickung „qui bouche le trou; mais on colle un petit morceau de cuir de mouton dessus, afin qu'il bouche le dit trou plus justement". Die sämtlichen Klappen werden durch Federn geschlossen gehalten. Liefen mehrere Klappenstiele nebeneinander her, so wurden diese über einen gemeinsamen Lagerbock geleitet, von dem Mersenne ebenfalls eine Detailansicht gibt; befestigt war dieser Bock durch eine ringartige Hülse, die um das Korpus herumgelegt war. Angesichts der äußerst komplizierten und ungeschützten Klappenanlage liegt die Vermutung nahe, daß das bei Mersenne abgebildete Instrument ein Paradestück oder doch ein Unikum darstellt. Äußere Form und die Einzelheiten der Mechanik haben wohl kaum für die Erfindung der geschlossenen Klappe, wie sie an den Orchesterinstrumenten in Gebrauch kommen sollte, eine Bedeutung gehabt. Dagegen sind ohne Zweifel die Klappen eines ebenfalls bei Mersenne abgebildeten Chalumeau (ebenda, Proposition XXVIII, S. 289 ff.) als die Vorbilder für die geschlossene Klappe, wie diese auf die späteren Orchesterinstrumente übertragen wurde, anzusehen. Es sind dies die Klappen B und D an dem Chalumeau AF. Die einfachen unverzierten, stabartigen Klappenstiele liegen in einem Holzring eingebettet und werden durch einen horizontal durchgesteckten Drahtstift, der zugleich die Achse des Hebellagers ist, gehalten. Der Löffel ist rechteckig ausgeschnitten. Die Abbildung ermöglicht keinen Einblick in das Innere des Mechanismus. Der genaue Zeitpunkt für die Anbringung dieses geschlossenen Klappentypes an den gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Orchesterinstrumente allgemein in Gebrauch kommenden Querflöten, Oboen und Fagotten wird wohl nie festgelegt werden können. Wenn Mahillon[1]) vermutet, daß die erste Klappe an der Querflöte um 1677 angebracht worden sei, als Lully dieses Instrument ins Opernorchester einführte, so ist dieser Zeitpunkt wohl reichlich spät angenommen. C. Sachs, der die Zeit um 1660 für das erste Auftreten der geschlossenen Klappe an der Querflöte festlegt[2]), ist anscheinend durch Quantz zu dieser Annahme veranlaßt worden. Quantz bemerkt in seinem „Versuch einer Anweisung" von 1752[3]):

> „die eigentliche Zeit, wenn diese Verbesserung geschehen, und wer der Urheber davon sey, ist nicht wohl gewiß zu bestimmen: ungeachtet ich mir alle Mühe gegeben habe, es zuverlässig zu erfahren. Vermutlich ist es noch kein Jahrhundert her: und ohne Zweifel ist diese Verbesserung in Frankreich zu eben der Zeit unternommen worden, da man die Schallmey in den Hoboe und den Bombard in den Basson verwandelt hat."

Diese Ausführungen können sehr wohl zu der Annahme berechtigen, daß der Zeitpunkt für die Anbringung der ersten geschlossenen Klappe, die möglicherweise für Querflöte, Oboe und Fagott um dieselbe Zeit erfolgt ist, für den Anfang der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts festzusetzen ist. Noch im selben Jahrhundert,

---

[1]) Katalog I, S. 252.

[2]) Lexikon, Artikel: „Querflöte"; s. a. Sachs, Handbuch, S. 307. Das Stuttgarter Inventar von 1589 verzeichnet zwar eine alte Zwerchpfeife mit einem Schloß. Aus dieser kurzen Inventarangabe ist aber nicht ersichtlich, ob es sich um eine geschlossene Klappe handelt; möglicherweise handelt es sich hier um eine offene Klappe unter der Schutzkapsel. Dies wäre dann ein vereinzelt dastehendes Experiment, diesen Klappentyp von der Blockflöte auf eine Querflöte zu übertragen.

[3]) a. a. O., S. 24.

kurz vor 1700, verfaßte Louis Hotteterre seine „Principes de la flûte traversière“, die neben wertvollen Grifftabellen die genaue Abbildung einer Querflöte mit einer geschlossenen Klappe zeigen; außerdem haben sich verschiedene Einklappenflöten aus dieser Zeit in unseren Instrumentensammlungen erhalten.

Die Anbringung der offenen Klappe hatte den Weg gezeigt, der auch für die geschlossene Klappe zu beschreiten war. Durch Einlagerung in die Holzringe, die bei der Bearbeitung des Korpus ausgespart wurden, war auch für diesen Klappentyp die beste Lösung gefunden, um dieser geschlossenen Klappe Halt und Schutz zu gewähren. Wie der Name besagt, hielt die geschlossene Klappe im Ruhezustand das betreffende Tonloch geschlossen. Durch Niederdrücken der Griffstelle mußte sich der Löffel heben. Diese Funktion forderte einen bedeutend einfacheren Mechanismus, als er für die entgegengesetzte Funktion benötigt wurde. Für die geschlossene Klappe genügte eine einfache Hebelkonstruktion mit nur einem Achsenlager. Die Einrichtung dieses Mechanismus ist an allen geschlossenen Klappen für Flöte, Oboe und Klarinette dieselbe, nur in der äußeren Form zeigen sich Abweichungen. Bedingt werden diese durch die Applikatur auf den einzelnen Instrumentenarten, außerdem auch durch den Geschmack und Formensinn der Instrumentenbauer, so daß die Form auch für dieselbe Klappe ein und derselben Instrumentenart starke Varianten aufweist. Dieses soll durch die beigefügten Tafeln verdeutlicht werden, und zwar an den sich entsprechenden Klappen: den dis-Klappen der Querflöte und Oboe bzw. deren Abarten Altflöte, Oboe d'amore, Englischhorn und der an der Klarinette in gleicher Lage befindlichen gis-dis-Klappe. Die entsprechende Klappe am Fagott wird für diesen Vergleich nicht herangezogen, da dieses Instrument durch die Haltung beim Spielen und durch seine Größenmaße von den vorher genannten Instrumenten zu sehr abweicht.

Die auf Tafel XII a und b Querflötenarten, Tafel XIII Oboen und Tafel XIV a und b Klarinetten wiedergegebenen 99 Klappensilhouetten zeigen, daß für die dis- (es-) Klappe die zweigeteilte Stielform entbehrlich geworden ist. Bei der Querflöte kam eine Zweiteilung des Stieles für den Gebrauch durch Rechts- oder Linkshänder nicht in Frage, da bei der Haltung des Instruments nach rechts oder links der kleine Finger dem Stiel der dis-Klappe immer in gleicher Lage gegenüberstand, allerdings immer erst, nachdem das Fußstück, an dem sich diese Klappe befand, für den jeweiligen Gebrauch gedreht worden war. War dieses Fußstück nicht drehbar, also die Flöte aus einem Stück verfertigt, so mußte der Spieler sich mit der Haltung des Instrumentes nach der Lage seiner dis-Klappe richten oder von vornherein, falls er das Instrument beim Spielen nach links zu halten gewohnt war, eine Flöte besitzen, an der die Klappe gleich so angebracht war, daß er sie mit dem linken kleinen Finger greifen konnte. Quantz hat selbst nach seiner Erfindung der es-Klappe (neben der dis-Klappe) noch diesen Rechts- und Linkshändern Rechnung tragen müssen; er gibt über die Lage der beiden Klappen in seiner „Anweisung“ III. Hauptstück § 10 die entsprechenden Ratschläge. In der dort beigefügten Grifftabelle liegt die es-Klappe an Stelle der bisher allein gebräuchlich gewesenen dis-Klappe, während die Klappe für den Ton dis so angebracht ist, daß ihr Stiel mit leichter Krümmung nach dem kleinen Finger hin in der Tonlöcherreihe endet.

„Daß die krumme Klappe oben auf in grader Linie mit den Tonlöchern; die kleine Klappe aber gleich daneben, gegen den kleinen Finger gesetzet werden müsse; wird man aus der in der ersten Tabelle abgezeichneten Flöte ersehen können. Spielet aber jemand links, so muß die Krümme von der großen Klappe auf die andere Seite gebeuget und die kleine Klappe auch dahin gesetzet werden: und zwar so, daß man beyde Klappen mit dem kleinen Finger bequem erreichen könne; es sei auf der einen oder der anderen Seite. Deswegen muß der Haken von der krummen Klappe nicht zu lang seyn, sondern nur so, daß zwar die krumme Klappe fast die Breite eines kleinen Fingers länger sey, als die kleine; nicht aber vor derselben vorstehe: damit man die kleine niederdrücken könne, ohne die krumme zu berühren. Machet man aber die krumme Klappe mit zween Haken, wie die c-Klappe an dem Hoboe; und setzet auf der anderen Seite auch eine kleine Klappe: so kann eine solche Flöte, von einem jeden, der spielet rechts oder links, gebraucht werden."

Die verbesserte Flöte von Quantz hat die Einklappenflöte nicht zu verdrängen vermocht, auch keinen Einfluß auf die Form der Klappen seiner Zeit ausgeübt. Die Formentwicklung des Stieles dieser geschlossenen Klappe wurde anfangs in der Hauptsache durch praktische Prinzipien bestimmt. Das Haupterfordernis war und blieb: den Stiel so zu formen, daß der kleine Finger bequem und mit möglichst großer Treffsicherheit bei schnellen Passagen und ohne Gefahr, vom Stiel abzugleiten, diesen niederdrücken konnte. Das forderte eine breite Auflagestelle für den kleinen Finger. Einfache, gleichmäßig schmale und stabartige Klappenstiele, die ohne besondere Verbreiterung an der Griffstelle enden, sind äußerst selten (Tafel XII, Nr. 1 und 2). Klappe Nr. 3 zeigt einen Fortschritt von der einfachsten stabartigen Stielform zur gleichmäßig verbreiterten Form nach der Griffstelle hin. Diese Form zeigt bereits die durch die Einlagerung der Klappe in den Holzring bedingte Einschnürung oberhalb des Löffels. Nach dem Austritt des Stieles aus der Lagerrinne verbreitert sich der Stiel zu einfacher, ovaler Auffatzfläche für den kleinen Finger. Bald aber beginnt der Schönheitssinn der Instrumentenbauer mit ihrer Absicht, den Gebrauch der Klappe so bequem und praktisch wie möglich zu machen, zu wetteifern. Das Brauchbarste und zugleich Schönste wird an den Klappen Tafel XII, Nr. 8, 17, 20, 23, 26 und 27 erreicht, wo der Stiel reiche Formengebung zeigt und wo zugleich dem kleinen Finger eine breite und sichere Auflagefläche geboten wird. Eine ausgefallene Form zeigt die Klappe Nr. 28, sie erinnert an die alte zweigeteilte Stielform, die an dieser Stelle aber in keiner Weise etwa durch Rücksichten auf die Applikatur bedingt wurde. Zeigt sich die Phantasie der Instrumentenbauer für die Erfindung immer neuer Formen des Klappenstieles geradezu unerschöpflich, so steht der Erfindergeist einer entsprechenden Formung des Löffels fast hilflos gegenüber. Nur sehr selten verschmelzen Klappenstiel und Löffel zu einheitlicher Form (z. B. Tafel XII, Nr. 7, 12, 21, 23 und 27); durchweg wird der Löffel viereckig, häufig unexakt und unsymmetrisch ausgeschnitten, oft plump geformt und bedeutend größer, als es zum Decken des Tonloches erforderlich ist. Man versuchte allerdings durch Abstumpfen der vier Ecken oder durch Einschneiden der Ecken nach innen (Nr. 24) der Löffelform ein geschmackvolleres Aussehen zu verleihen. Eine seltene Formung zeigt Nr. 21; hier ist der Löffel wappenförmig ausgeschnitten. Die ovale, auch kreisrunde Form kommt gelegentlich zur Anwendung. An Nr. 8 wurde ebenfalls eine

Wappenform für den Löffel angestrebt, jedoch ist diese nur mit Mühe zu erkennen, da die Linienführung durch allzu viele Einkerbe verunziert ist. Die dis-Klappe der Oboe, die durchgehends zierlicher gebaut ist, hat ebenfalls alles, was an eine Zweiteilung des Stieles erinnern könnte, abgestreift, da für diese Klappe eine Rücksichtnahme auf Rechts- oder Linkshänder nicht in Frage kam. Diese dis-Klappe wurde an der Seite des Korpus angebracht, und zwar in doppelter Ausführung rechts und links neben der in der Mitte befindlichen langen c-Klappe, so daß immer nur eine von beiden benutzt zu werden brauchte, und zwar von Rechtshändern die rechte, von Linkshändern die linke dis-Klappe. Für beide Spielmanieren wurde die mittlere, die c-Klappe, in einmaliger Ausführung angebracht; sie war daher mit einem zweigeteilten Stiel versehen (Tafel X a, b und c). Es finden sich nur wenige Instrumente, deren Klappenanlage nur eine Spielmanier: die mit der rechten Hand am unteren Teil des Instruments zuläßt, Instrumente, die also neben der (auch dann ohne Grund zweiteilig gebauten) c-Klappe nur eine dis-Klappe auf der rechten Seite aufweisen. Instrumente, die nur für Linkshänder gebaut sind, also neben der c-Klappe nur eine dis-Klappe, und zwar links, besitzen, haben sich nicht erhalten und scheinen überhaupt nicht gebaut worden zu sein. Ein Beweis dafür, daß vom beginnenden 18. Jahrhundert ab die Linkshänder bereits zur Ausnahme gehörten und die überwiegende Mehrzahl der Spieler damals schon den Gebrauch der rechten Hand am unteren Teil des Instrumentes sich zur Regel gemacht hatte. Die noch lange Zeit, bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, angewandte Bauart der Oboen mit doppelter dis-Klappe und zweiflügeliger c-Klappe bleibt weiter nichts als ein alter Zopf, beweist aber, wie lange sich Formen und Einrichtungen im Instrumentenbau erhalten können, nachdem sie bereits längst praktischen Zweck und Bedeutung verloren haben. An den dis-Klappen der Oboe ist auffällig stark die Einschnürung oberhalb des Klappenlöffels ausgeprägt, was durch die Herausarbeitung einer Querleiste zwischen Griffstelle und dem in die Holzrinne eingelagerten Klappenstiel noch besonders unterstrichen wird. An verschiedenen Klappen ist eine entsprechende Querleiste oberhalb des Löffels ausgearbeitet worden, zumindest aber soll durch Einkerbe an dem oberen Teil der Seitenkanten des Löffels selbst der Eindruck einer solchen symmetrischen Querleiste erweckt werden. Am ausgebildetsten ist diese Symmetrie an der dis-Klappe S.A.M. Berlin, Nr. 2944 (Tafel XIII, Nr. 25). Hier treten zwischen der oberen und unteren Querleiste die Backen der Holzringe dicht an die Stieleinschnürung heran. Griffstelle sowie Löffel von gleicher, runder Form werden durch die beiden gleich langen und breiten Querleisten nach oben bzw. unten abgeteilt; die Klappe ist von der Lagerachse aus nach oben und unten zu vollkommen symmetrisch ausgeschnitten. An der Oboe S. A. M. Berlin, Nr. 68 (Tafel XIII, Nr. 1) scheint die ursprünglichste Form einer solchen dis-Klappe vorzuliegen. Die Erfindung der Klarinette (zwischen 1690 und 1700) übernimmt diesen Typ der geschlossenen Klappe. Joh. Chr. Denner, ihr Erfinder, bringt unterhalb des Schnabels zuerst eine a'- und h'-Klappe an[1]), die beide ihrer äußeren Form und dem Mechanismus nach der Oboen-dis-Klappe

[1]) Solche ersten Klarinetten haben sich in der Münchner und Nürnberger Sammlung erhalten.

gleich sind. Mit der Anbringung der gis-dis-Klappe um die Mitte des 18. Jahrhunderts muß der Stiel dieser Klarinettenklappe mit Rücksicht auf die Applikatur sich einer Formveränderung unterziehen, und zwar wird die Griffstelle hier fast um einen rechten Winkel nach rechts auf den kleinen Finger zu abgebogen, so daß die Griffstelle dieses Stieles zwischen das 6. und 7. Fingerloch zu liegen kommt. Einige von diesen gis-dis-Klappen zeigen noch deutlich diesen Werdegang ihres Stieles (S. A. M. Berlin, Nr. 577 und 2864; s. a. Tafel XIV, Nr. 22, 1 und 13 „Dresden" mit Krone als Brandstempel), während die anderen Abbildungen nicht mehr erkennen lassen, daß der winklig abgebogene Stiel ursprünglich in symmetrischer Form wie an der dis-Klappe der Oboe ausgeschnitten war. Bei der Formung dieses gis-dis-Klappenstieles an der Klarinette haben praktische Erwägungen stärker mitgewirkt als ästhetische. Die Applikatur forderte, daß der kleine Finger der rechten Hand möglichst bequem, schnell und sicher vom 7. Tonloch auf den Klappenstiel und wieder zurück übergleiten konnte; vor allem war dies bei einer Bindung der Töne aus 7. Fingerloch und gis-dis-Klappe erforderlich, weil hier die Gefahr sehr nahe lag, daß zwischen dem Verlassen des Tonloches und dem Erreichen der Klappe ein störender Zwischenton entstehen konnte. Die beste Lösung wurde dadurch gefunden, daß man die Griffstelle des Stieles möglichst gewölbt und abgerundet machte, auch diese Griffstelle so breit wie möglich ausarbeitete. Ecken oder Kanten, an denen der kleine Finger beim Übergleiten auf den Stiel etwa anstoßen oder hängenbleiben konnte, mußten vermieden werden. Gefördert wurde ein leichtes Hin- und Hergleiten des kleinen Fingers dadurch, daß man das 7. Tonloch und die Griffstelle der Klappe möglichst nahe aneinanderlegte. Auch dürfte sich die Bauart[1]) bewährt haben, die das 7. Tonloch erhöht anlegte, und zwar auf einer runden knopfartigen Ausbeulung des Korpus, die bei dessen Bearbeitung ausgespart wurde. Die auf Tafel XIV abgebildeten Klappen zeigen, daß die Instrumentenbauer sich bei der Formung gerade dieser Stiele durch solche praktischen Erwägungen in erster Linie haben leiten lassen. Fast sämtliche Stiele zeigen die Außenseite, die Griffstelle, die neben dem 7. Tonloch vorbeiläuft, ohne jegliche Verzierungen, Einschnitte und Ecken, sie verläuft in glatter Rundung meist knopfartig gewölbt. Die Verzierungen und Einschnitte finden sich an den Stellen, mit denen der Finger beim Spiel nicht in Berührung kommt. So sind nach rein praktischen Gesichtspunkten die Klappen: S.A.M. Berlin, Nr. 577, 2865 und 520 (Tafel XIV, Nr. 22, 2 und 14) gearbeitet, während die Klappen S.A.M. Berlin, Nr. 2881, 2884 und die von Nr. 1060, 522 und 523 (Tafel XIV, Nr. 9, 18 und 20, 21, 23) auch auf schöne Formgebung hin gearbeitet sind. Bei den Klappen S.A.M. Berlin, Nr. 1053, 2873, 2882 und 521 (Tafel XIV, Nr. 6, 19, 12 und 15) treten die praktischen Erwägungen auffällig stark zurück. Bei der Ausarbeitung des Löffels ist auch bei diesen sämtlichen Klappen auf geschmackvolle Form vollkommen verzichtet worden. Man begnügte sich höchstens damit, statt der plumpen quadratischen Form den Löffel trapezförmig, nach oben zu schmaler werdend, auszuschneiden.

---

[1]) Ein solches Instrument aus der Zeit befindet sich im Besitz des Verfassers; s. a. diese Anlage an einem allerdings neueren Instrument (um 1850) bei J. Schlosser, Alte Musikinstrumente, Tafel LIII, Nr. 341.

Bei aller Verschiedenheit der äußeren Form und der Größenmaße dieser geschlossenen Klappen wurde die Einrichtung der Mechanik an all diesen Klappen bis in das 19. Jahrhundert hinein beibehalten. Die Lagereinrichtung entspricht in ihren Einzelheiten dem Mechanismus, wie er auch am Stiellager der offenen Klappe Verwendung gefunden hat. Nachdem im Verlauf des 17. Jahrhunderts das primitive Herstellungsverfahren der Klappe, das Ausschneiden aus $1^1/_2$ bis 2 mm dickem Messingblech durch solide Messingschmiedearbeit zurückgedrängt war, finden sich die Lagerarme stets unterhalb des Klappenstieles. Die Form dieser beiden Arme mit den beiden Löchern für die Achse war zumeist halbkreisförmig nach unten ausgearbeitet oder nach der Griffstelle hin kantig abgesetzt. Diese kleinen Unterschiede brauchen nicht in allen ihren Varianten aufgezählt zu werden, da sie ebenso wie die schwankenden Längenmaße der Klappenstiele auf das Funktionieren des Mechanismus nicht den geringsten Einfluß haben.

Als Material für die Klappe wurde meistens Messing verwendet. Sehr selten finden sich an den aus Holz gebauten Instrumenten silberne Klappen, während es ausnahmslos üblich war, an Elfenbeininstrumenten (die zumeist Paradestücke darstellen) die Klappen aus Silber oder Gold herzustellen bzw. versilberte oder vergoldete Klappen anzubringen. An einem Fagott der Berliner S.A.M., Nr. 2971 finden sich aus Holz hergestellte Klappen, die bei den Größenmaßen dieser Fagottklappen eine wesentliche Gewichtserleichterung für das Instrument darstellen; jedoch scheinen diese Holzklappen nicht das Vertrauen der Instrumentalisten gefunden zu haben, da sie gegen Beschädigungen wohl nicht widerstandsfähig gewesen sind. Auch lassen sie beim Spiel den greifenden Finger ein federndes Schwingen verspüren, über das ein auf Messingklappen eingespielter Musiker nur schwer hinweggekommen sein dürfte. An einem Zierinstrument mit Perlmuttereinlagen der Berliner S.A.M. (Querflöte Nr. 1057; s. a. das Hochoktavfagott von Grenser Nr. 2973) ist die dis-Klappe aus Elfenbein hergestellt. Dieses Material ist für Klappen kleinen Formats durchaus brauchbar, jedoch wird seiner Verbreitung wohl die geringere Widerstandsfähigkeit gegen Beschädigung im Wege gestanden haben.

Ein Bestandteil der Klappe, dessen Bedeutung für ein exaktes Funktionieren sowie für ein präzises Ansprechen des betr. Tones erst sehr spät erkannt wurde, ist das Polster. An den ältesten erhaltenen Klappen sind auf keinen Fall mehr die ursprünglichen Polster vorhanden; mangels schriftlicher Auslassungen der alten Instrumentenbauer und Musiker, oder diesbezüglicher Anweisungen in alten Holzblasinstrumentenschulen bleibt die Forschung ein für allemal auf Mutmaßungen beschränkt. Die Klappen scheinen von Anfang an mit Filz- oder Lederflecken bepolstert gewesen zu sein, die entweder angeleimt oder angebunden wurden. Die erste kurze Notiz über Klappenpolster bringt Mersenne bei der Beschreibung der Klappen einer Sourdeline. Nach seinen Angaben war hier ein Stück Schafleder als Polster an dem Klappenlöffel befestigt. Hotteterre und Quantz haben in ihren Anweisungen dem Polster keine Beachtung geschenkt. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat der Hannoveraner Arzt und Musikliebhaber J. J. H. Ribock sich mit den Einzelheiten des Klappenmechanismus eingehend beschäftigt und einen Hauptgrund für die Unvollkommenheit der damaligen

Klappen in der schlechten und primitiven Polsterung des Löffels gefunden. Seine Erfahrungen, Experimente und Verbesserungen hat er in einer Schrift[1]) veröffentlicht, die neben eingehenden Vorschriften für den Bau und die Behandlung der Klappen noch den besonderen Wert besitzt, daß sie über die Mängel der Klappen sämtlicher damals gebräuchlichen Holzblasinstrumente die erste genauere Auskunft gibt. Allerdings verlieren sich die Ausführungen Ribock's in Pedanterien und geben Zeugnis von phantastischen Experimenten, so daß sein Pamphlet alsbald einen Fachmann zu weitgehenden Ausführungen veranlaßte. Zehn Jahre nach der Veröffentlichung der Ribock'schen „Bemerkungen" erschien, teilweise als Antwort und Abwehr, eine umfangreiche Schrift des am Ende des 18. Jahrhunderts bedeutendsten Instrumentenmachers und Flötisten Joh. Georg Tromlitz[2]). Über den Mechanismus der Klappen finden sich in diesem Werk nur wenige Ausführungen, jedoch wird hier die Polsterfrage mit aller Gründlichkeit behandelt. Im 1. Kapitel „von der Flöte und deren Beschaffenheit", § 12—15, gibt Tromlitz aufs genaueste Anweisungen, wie die Polsterung der Klappe am richtigsten vorgenommen werden müsse. Als Polstermaterial wird „fein weiches, wollichtes Leder" empfohlen;

„daß Siegellack die allerbeste Materie, das Leder damit an den Klappen festzumachen ist, dieses ist langen und vielfachen Erfahrungen zufolge, außer allem Zweifel. Aber man muß feines und leichtflüssiges Siegellack nehmen, das nicht so leicht zu einer Kohle verbrennt und Klumpen macht".

Er fordert, daß das Lederpolster „schön eben, glatt und fest" am Löffel sitzt. Außer über diese Einzelheiten wird in diesen Schriften über den Klappenmechanismus oder gar über die älteren Klappen keine nähere Mitteilung gemacht, aber es geht doch aus diesen Ausführungen hervor, daß die Mängel der damaligen Holzblasinstrumente gerade im Hinblick auf den Klappenmechanismus stark empfunden wurden.

Die vorhergegangenen Ausführungen zeigen den langsamen und schwerfälligen Entwicklungsgang der Klappe bis zur Herausarbeitung der beiden für die Weiterentwicklung im 19. Jahrhundert bedeutungsvollen Grundformen der offenen und geschlossenen Klappe als Einzelklappe. Das 19. Jahrhundert zeigt den Holzblasinstrumentenbau in engster Wechselwirkung mit den Forderungen der musikalischen Praxis. Eine Geschichte der Klappe für dieses Jahrhundert hätte mit der Einführung der Klappen für die Halbtöne zu beginnen; die Entwicklung führt von der Einzelklappe zum Klappensystem. Nach über 100jährigen Bemühungen französischer, deutscher und englischer Holzblasinstrumentenbauer erreicht diese Entwicklung ihren Höhepunkt in der Erfindung des Ringklappensystems durch den deutschen Instrumentenbauer und Tonkünstler Theobold Boehm um 1834.

Erst durch diese Erfindung wurde es möglich, im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Holzblasinstrumente bis zur höchsten Vollendung zu führen und ihnen eine ebenbürtige Stellung neben den Streich- und Tasteninstrumenten einzuräumen.

[1]) a. a. O.
[2]) a. a. O.

Verzeichnis der wesentlichsten[1] Literatur

I. Kataloge

Bierdimpfl, K. A. Die Sammlung der Musikinstrumente des bayerischen Nationalmuseums. München 1883.

Catalogue of the Grosby Brown Collection of Musical Instruments. 4 vol. New York 1904/05.

Chouquet, G. Le musée du Conservatoire National de Musique. Catalogue descr. et raisonné. Paris 1884. Suppléments par L. Pillaut, Paris 1894, 1899, 1903.

Day, C. R. A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments recently exhibited at the Royal Military Exhibition, London 1890. London 1891. (S. A. M.)

Engel, C. Descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum, London 1870.

Fach-Katalog der Musikhistor. Ausstellung für Musik u. Theater in Wien 1892, 1—4.

Fleischer, O. Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente. Berlin 1892. (S.A.M.)

— Führer durch die Bach-Ausstellung im Festsaale des Berliner Rathauses vom 21.—31. März 1901. (S. A. M.)

Führer durch das German. Museum. Nürnberg 1919/20.

— durch die Kunst- und Histor. Sammlungen. Darmstadt 1908.

Hammerich, A. Das Musikhistor. Museum zu Kopenhagen. Beschreib. Katalog. Kopenhagen 1911.

Kinsky, G. Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente. Cöln 1913. (Der III. Band des großen Katalogs über die Blasinstrumente ist in Vorbereitung.)

Mahillon, V. Catalogue descript. et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de Musique, 4 tom. Gand I. 1893, II. 1909, III. 1900, IV. 1912.

Nef, K. Katalog der Musikinstrumente des histor. Museums. Basel 1906.

Sachs, C. Sammlung alter Musikinstrumente. Berlin 1922.

Schlosser, J. Die Sammlung alter Musikinstrumente (Kunsthist. Museum in Wien) Wien 1920.

Snoeck, C. C. Catalogue de la collection d'instruments de musique anciens ou curieux formée par C. C. Snoeck. Gand 1894. (S. A. M.)

Verzeichnis der Sammlung alter Musik-Instrumente im Bachhause zu Eisenach. Hrg. von der Neuen Bach-Gesellschaft zu Leipzig. 1919.

Wit, P. de. Katalog des musikhistor. Museums. Leipzig 1903.

— Perlen a. d. Musikinstrumenten-Sammlung von P. de Wit. Leipzig 1892.

II. Schriften über Flöten und Rohrblatt-Instrumente

a) Über Musikinstrumente im allgemeinen

Adlung, J. M. Anleitung zu der musikal. Gelahrtheit. 2. Aufl. v. J. A. Hiller. Leipzig 1783.

Agricola, M. Musica instrumentalis deudsch. Wittemberg 1528 u. 1545. Neudruck Leipzig 1896.

Bärwald, Fr. H. Die neuen Erfindungen und Verbesserungen an den musicalischen Instrumenten. Quedlinburg u. Leipzig 1833. (S. A. M.)

Buhle, E. Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. I. Die Blasinstrumente. Leipzig 1903.

Chouquet, G. Rapport sur les instruments de Musique de l'exposition à Paris 1878. Paris 1878. (S. A. M.)

Coussemaker, E. H. Essay sur les instruments de Musique au Moyen âge. Annales archéologiques III u. IV. 1846.

Eisel, J. Th. Musicus autodidactus von einem der in praxi erfahren. Erfurt 1738. (S. A. M.)

Euting, E. Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. u. 17. Jahrh. Diss. Berlin 1899.

Fétis, F. J. (Exposition universelle de Paris 1855.) Fabrication des Instruments de Musique. Paris 1855. (S. A. M.)

— Rapport du Jury international de l'Exposition univ. de 1867 à Paris. Instruments d. Musique. Paris 1867. (S. A. M.)

---

[1] Das ganze Literaturverzeichnis des Vf's. zum Abdruck zu bringen, verbot der zu große Umfang. D. R.

Galpin, F. W. Old English Instruments of Music. London 1910.
Garsault, M. de. Notitiaire ou Mémorial raisonné .... Paris 1761. (S. A. M.)
Girand, J. F. Nouveau Traité théorique et pratique de musique instrumentale. Paris-Brüssel 1891.
Hervé, M. (Rapports sur l'Exposition universelle de 1878.) La Musique. Paris 1878. (S. A. M.).
Hornbostel, E. M. v. u. Sachs, C. Systematik der Musik-Instrumente, Zeitschr. für Ethnologie 1914, Heft 4/5.
Kircher, A. Musurgia universalis. Romae 1650.
Laborde, B. de. Essai sur la musique. Paris 1780.
Lacroix, P. Institutions, usages et Costumes 1590—1700. 1880.
— Moeurs usages. 1871.
— Les arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance. 2. ed. 1869.
Mahillon, V. Catalogue de l'exposition nationale à Bruxelles 1880. IV.
Manceaux, Quelques Instruments de Musique (Biblioth. de la Jeunesse Belge). Mons 1878. (S. A. M.)
Mattheson, J. Das neueröffnete Orchester. Hamburg 1713.
— Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739.
Mersenne, M. Harmonie universelle. Paris 1636.
Mitteilungen des Archäol. Institutes in Athen, II. Jahrg. 1877, S. 339ff.
Praetorius, M. Syntagmatis musici tom. 2. Wolfenbüttel 1618. Neudruck Leipzig 1884.
Pontécoulant, de. La musique à l'exposition universelle de 1867. Paris 1868. (S. A. M.)
Rettberg, v. Zur Geschichte der Musik-Instrumente.
— Sammlung musikal. Instr. im German. Museum in Nürnberg, beides in: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit VIII. 1860.
Sachs, C. Handbuch der Musikinstrumenten-Kunde, Leipzig 1920.
Schafhäutl, K. Bericht der Beurtheilungs-Comission bei der Allgem. deutschen Industrie-Ausstellung zu München 1854 (IV über musical. Instr.).
Schelle, Ed. Offiz. Ausstellungsbericht der Wiener Weltausstellung 1873. Gruppe XV. Musical. Instrumente.
Speer, D. Grundrichtiger Kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst. 1687.
Violett le Duc. Mobilier français II. Carolinger-Renaissance 1871.
Virdung, S. Musica getutscht, Basel 1511. Neudruck als Bd. 11 der Publicat. älterer prakt. u. theoret. Musikwerke des 15. u. 16. Jahrh. Herausgeg. v. d. Ges. für Musik-Forschung. Berlin.
Wallner, Bertha A. Ein Instrumenten-Verzeichnis a. d. XVI. Jahrh. Sandberger-Festschrift. München 1918.
Weber, G. Artikel „Blasinstrumente" in Ersch u. Gruber's Encyklopädie.

b) Spezielles.

Almenraeder, K. Abhandlung über die Verbesserungen des Fagotts. Mainz, Schott & Söhne.
Altenburg, W. Die Klarinette. Ihre Entstehung u. Entwicklung bis zur Jetztzeit in akust., techn. u. musikalischer Beziehung. Heilbronn o. J.
Boehm, Th. Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen derselben. Mainz 1847.
— Die Flöte u. das Flötenspiel. München 1871. Neudruck Universal-Edition Nr. 1837.
Borjon, Chr. E. Traité de la musette. Lyon 1672. (S. A. M.)
Briqueville, E. de. Les musettes. Paris 1894. (S. A. M.)
Comettant, O. Histoire d'un inventeur au XIX siècle. Adolphe Sax. Paris 1860. (S. A. M.)
Conze, A. Die Kleinfunde aus Pergamon, in Abhandl. der Kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften 1902. Berlin 1903.
Gordon, M. De la fabrication et les dernières perfectionnements des flûtes. Paris 1848. (S. A. M.)
Heckel, W. Der Fagott. Biebrich a. Rh. 1899.
Hotteterre-le-Romain. Principes de la flûte Traversière . . . . . Nouv. Edit. Paris 1722.
Kastner, G. Manuel général de Musique militaire. Paris 1848. (S. A. M.)
Leonhard, Ad. Note sur un perfectionnement au méchanisme des flûtes. Présentée à l'Acad. royale de Belgique. 60. année, 3. série, tome 20. Bruxelles 1890. (S. A. M.)
Patentschriften. Kaiserl. Patentamt. Patentschrift, Klasse 51: musikalische Instrumente.
Nr.
3876 Plaehn, G. W. F. Flöte mit Schiebervorrichtung zum Schließen und Öffnen der Tonlöcher, 1878.
5473 — Veränderungen an Flöten mit Schieber, 1878.

Nr.
5615 Plaehn, G. W. F. Neuerungen an Flöten, 1878.
47445 Richter, A. Flöte mit Trillerklappen, 1888.
47528 Müller, Friedr. Oboe, 1888.
52394 Drake, Coll. A. Klappenordnung an Flöten u. ähnl. Instrumenten, 1889.
53181 Heckel, W. Änderung von Oktavklappen an Blasinstrumenten, 1889.
61364 Hammer, H. Klappenordnung an Holzblasinstrumenten, 1891.
61419 Clinton, J. Vorrichtung zur Änderung der Stimmung bei Klarinetten, Flöten und ähnlichen Instrumenten, 1891.
86831 Pupeschi, P. Einrichtung an Klarinetten u. Oboen zur Erleichterung der Triller u. Passagen, 1892.
105852 Albert, J. B. Klappenanordnung an Klarinetten, 1896.
118982 Heckel, W. Klappenanordnung an Klarinetten u. ähnl. Instr., 1900.
127778 Paris, B. Anordnung der Tonlöcher u. Klappen bei Holzblasinstr. (Flöte, Oboe), 1900.
146480 Poyson, D. B. Klappenmechanik an Blasinstr., 1902.
191803 Deutsche Holzblasinstr.-Fabrik O. Adler & Co. Fagott, 1906.
193727 Schmidt, E. Klarinette, 1905.
208819 Société Edette et Schaeffer, Paris. Klappenanordnung an Saxophonen u. ähnl. Blasinstr., 1907.
209931 Perck, B. van. Holzblasinstrument, 1907.
233724 Uebel, O. Ring- u. Deckelklappen-Flöte, 1910.

Patentschrift, engl. Nr. 1920. A. D. 1900. Albert, J. Improvements in the Arrangement of Keys of Bassoons. 1900.

Quantz, J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Berlin 1752.

Ribock, J. J. H. Bemerkungen über die Flöte ... Stendal 1782.

Rockstro, R. S. A treatise on the Construction, the History and the Practice of the Flute. London 1890.

Thoinan, E. Les Hotteterre et les Chédeville. Paris 1894. (S. A. M.)

Tromlitz, J. G. Kurze Abhandlung vom Flötenspielen. Leipzig 1786.

— Ausführlicher u. gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Leipzig 1791.

— Über die Flöte mit mehreren Klappen, deren Anwendung und Nutzen. Leipzig 1800.

Teuchert, E. u. Haupt, E. W. Mus. Instr. Kunde in Wort u. Bild II. Leipzig 1911.

Welch, Chr. History of the Boehm Flute. London 1883.

— Six lectures on the recorder and other Flutes. London 1911.

Zu den liturgischen Organa

Von

Peter Wagner, Freiburg-Schweiz

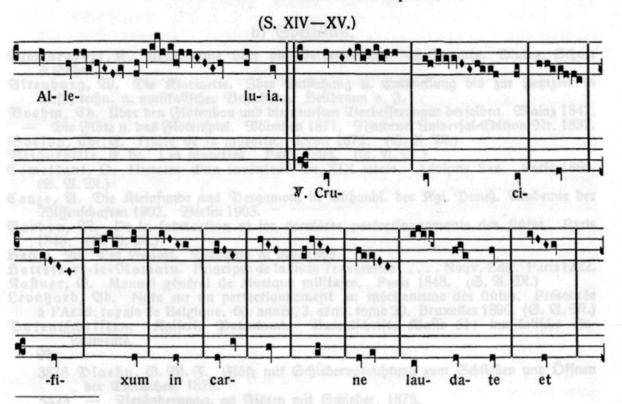
Im vorigen Hefte des Archivs V 302 Anm. behauptet Ludwig, die von mir als Quelle für mehrstimmige Stücke erwähnten Berliner und Karlsruher Hss. enthielten nur einstimmige Melodien, nicht aber auch mehrstimmige Kompositionen. Ich möchte dazu das Folgende bemerken:

1. Von hier aus kann ich die Berliner Hs. nicht nachprüfen, glaube aber Grund zu haben, an meiner Aussage festzuhalten.

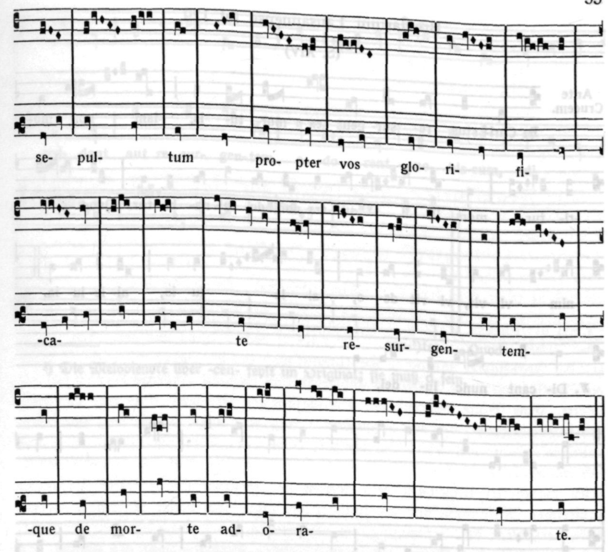
2. Was die Karlsruher Hs. angeht, so bin ich in der Lage, Ludwig's Angabe berichtigen zu können. Ich veröffentliche hier aus der Hs. Pm 16 den zweistimmigen Organumsatz; er steht darin zur Liturgie des Karsamstags, nach meinen Notizen auf S. 132, und zwar in deutscher Choralschrift[1]); ich übertrage in Quadratnoten.

Cod. Karlsruhe St. Peter 16 p. 132

(S. XIV—XV.)
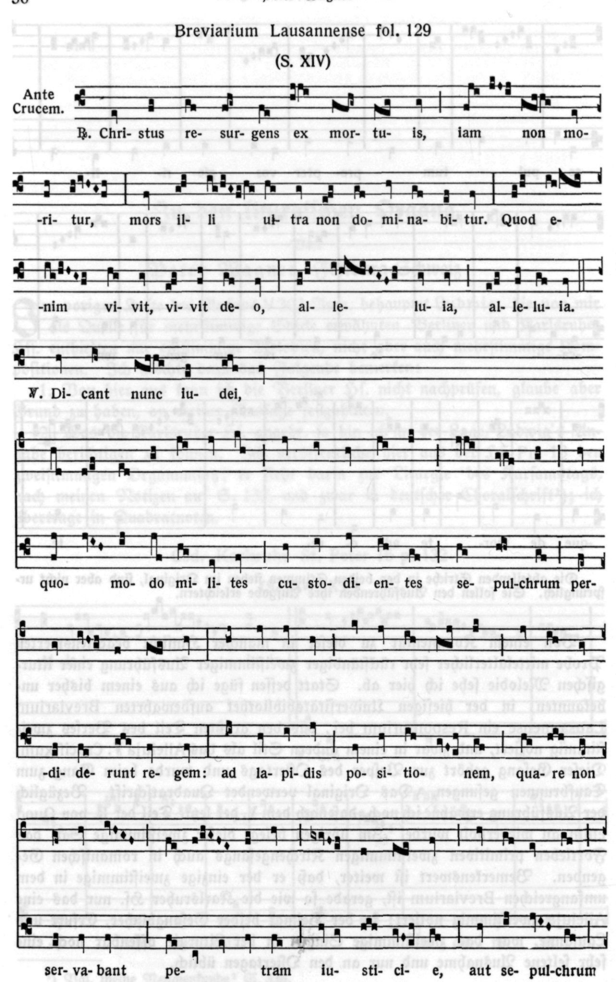


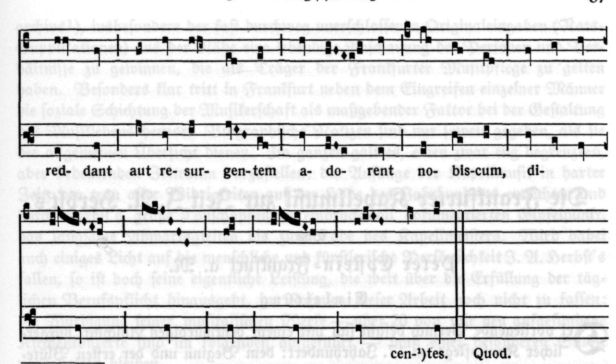
[1]) Vgl. meine Neumenkunde² S. 339.



Die abteilenden Striche in den beiden Stimmen stehen im Original, sind aber nicht ursprünglich. Sie sollen den Ausführenden ihre Aufgabe erleichtern.

Von einem Kommentar zu dieser in mancher Hinsicht beachtenswerten Probe mittelalterlicher sehr rückständiger zweistimmiger Ausführung einer liturgischen Melodie sehe ich hier ab. Statt dessen füge ich aus einem bisher unbekannten, in der hiesigen Universitätsbibliothek aufbewahrten Breviarium Lausannense ein Responsorium bei, das den größten Teil des Verses zweistimmig notiert, und zwar in einem andern Stil als das Alleluja ℣. Crucifixum. Dieser Gesang gehört zur Vesper des Ostertags und wurde beim Gang zum Taufbrunnen gesungen. Das Original verwendet Quadratschrift. Bezüglich der Ausführung erwähne ich noch, daß nach dem ℣. der letzte Teil der ℟. von Quod enim an wiederholt wurde. Im übrigen belegt dieser zweistimmige Satz das Fortleben primitiven zweistimmigen Kirchengesangs auch in romanischen Gegenden. Bemerkenswert ist weiter, daß er der einzige zweistimmige in dem umfangreichen Breviarium ist, gerade so wie die Karlsruher Hs. nur das eine Alleluja zweistimmig notiert; in der Heimat beider Gesangbücher, Erfurt und Lausanne, war das zweistimmige Singen in der Liturgie offenbar noch eine sehr seltene Ausnahme und nur an den Ostertagen üblich.


Breviarium Lausannense fol. 129
(S. XIV)
Ante Crucem.
℟. Chri- stus re- sur- gens ex mor- tu- is, iam non mo-
-ri- tur, mors il- li ul- tra non do- mi- na- bi- tur. Quod e-
-nim vi- vit, vi- vit de- o, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.
℣. Di- cant nunc iu- dei,
quo- mo- do mi- li- tes cu- sto- di- en- tes se- pul- chrum per-
-di- de- runt re- gem: ad la- pi- dis po- si- tio- nem, qua- re non
ser- va- bant pe- tram iu- sti- ci- e, aut se- pul- chrum



¹) Die Melodienote über -cen- fehlt im Original; sie muß d sein.

Die Frankfurter Kapellmusik zur Zeit J. A. Herbst's

Von

Peter Epstein-Frankfurt a. M.

Einleitung

Der vorliegende Versuch befaßt sich mit einem denkwürdigen Abschnitt bürgerlicher Kunstpflege im 17. Jahrhundert: dem Beginn und der ersten Blütezeit der Frankfurter städtischen Kapellmusik während der Jahre 1623—66, in denen die Wirksamkeit ihres Erweckers und Förderers Johann Andreas Herbst sich abspielte. Eine Blüte während des Dreißigjährigen Krieges? Das war nur möglich in einer Stadt, die, wie Frankfurt a. M., eine kluge Politik des Paktierens befolgte und nur einmal (1634) wirkliche Kriegsnot, Pest und Plünderung über sich ergehen lassen mußte. Man darf aber nicht vergessen, daß außer solchen Drangsalen mancherlei Ungemach dem ganzen Lande zuteil wurde. Die Irrfahrten zahlreicher Musikanten und die kümmerliche Lage auch vieler Ansässiger werden davon erzählen: die Verarmung war offenkundig. Bei einem im Lauf der Jahre bis zur Hälfte des Kurses sich vermindernden Geldwert und der daraus entspringenden öffentlichen Finanznot waren die besoldeten Musikanten unter den am schwersten Betroffenen, da sie mit entwerteten Gehältern vorlieb nehmen und erhöhten Steuerdruck aushalten mußten. Um so höher ist die nicht allein in Frankfurt[1]) beobachtete Leistungsfähigkeit gerade während der kritischen Jahre anzuschlagen. In der Musikgeschichte dieser berühmten freien Reichsstadt treten nur wenige Namen und Ereignisse besonders hervor, aber sie ist gerade wegen ihres ruhigen Verlaufs ein typisches Beispiel für das bürgerliche Musikleben der Vergangenheit. Unsere bisherigen Kenntnisse davon entstammen den Untersuchungen der kürzlich verstorbenen Musikforscherin Caroline Valentin. Das in ihrer wertvollen Monographie[2]) entworfene Bild wird im ganzen bestehen bleiben, im einzelnen zu berichtigen sein. Die Daten über die Organisten Sagittarius, Buchner, Mentzer stellten sich z. T. infolge Personenverwechslung als unhaltbar heraus; das amtliche Verhältnis zwischen Kantor und Kapellmeister und die Abgrenzung ihrer Befugnisse war nicht richtig aufgefaßt. Meine Absicht war jedoch, darüber hinaus an Hand des reichen Materials des Frankfurter Stadt-

---

[1]) z. B. auch am Weimarer Hofe, vgl. Ad. Aber: Die Pflege der Musik unter den Wettinern (Leipzig, Siegel, 1921), S. 128.

[2]) C. Valentin: Geschichte der Musik in Frankfurt a. M. vom Anfange des 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts (Frankfurt 1906).

archivs[1]), insbesondere der fast durchweg unerschlossenen Originaleingaben (Rats-Supplikationen) aus der Nähe eine lebendige Anschauung der Personen und Verhältnisse zu gewinnen, die als Träger der Frankfurter Musikpflege zu gelten haben. Besonders klar tritt in Frankfurt neben dem Eingreifen einzelner Männer die soziale Schichtung der Musikerschaft als maßgebender Faktor bei der Gestaltung des Musiklebens hervor. Biographische Notizen sind nur soweit gegeben, als sie der allgemeinen Übersicht dienen. Im ganzen galt es, einen zwar eng begrenzten, aber bedeutenden Zeitraum darzustellen: die Anfänge der Kapellmusik in harter Zeit, den trotz aller Widrigkeiten auf der Höhe des Jahrhunderts erreichten und durch Herbst's große Tonschöpfungen eindrucksvoll dokumentierten Gipfelpunkt, das langsame Abwärtsgleiten bis zum Tode des Kapellmeisters. Wird dabei auch einiges Licht auf die menschliche und künstlerische Persönlichkeit J. A. Herbst's fallen, so ist doch seine eigentliche Leistung, die weit über die Erfüllung der täglichen Berufspflicht hinausgeht, im Rahmen dieser Arbeit noch nicht zu fassen: die Würdigung seiner musikalischen Werke — über 20 von mir neu aufgefundene Kirchenkonzerte sind im folgenden aufgeführt — muß einer besonderen Studie vorbehalten bleiben.

Auf die Vorgeschichte der städtischen Kapellmusik sei zunächst kurz eingegangen.

Eine Liste der gesamten Bürgerschaft vom Jahre 1587[2]) zählt unter 3000 Einwohnern 10 Berufsmusiker; von diesen sind mit 100—300 Gulden im Vermögen eingeschätzt:

2 Vorsänger: Johann Blomm, Michael Hardter.
1 Organist: Watinus (de Wattines) aus Dorneck in Flandern.
1 Zitherschläger: Claudius Keppin (Goppin).

Mit dem Mindestsatz von 50 Gulden werden genannt:

4 Geiger: Christoph Geng, Hans Hamann, Christoffel Kaul, Hartmut Landvoigt.
1 Pfeifer: Wendel Reschglas.
1 Harfenspieler: Franz de Quiber[3]) von Brüssel.

Ferner als Totengräber und Spielmann: Peter Kremer. Ein „Harphionist" soll schon vor 1569 im Dienste der Stadt Frankfurt gestanden haben[4]).

Wenn wir der Überlieferung Glauben schenken dürfen, so wurde die regelmäßige Kirchenmusik in Frankfurt erst gegen Ende des Reformationsjahrhunderts eingeführt: „Am 22. März 1573 haben die Praeceptoren und discipuli des Gymnasii zum erstenmal die Figural-Music in der Barfüßerkirche angefangen, so

---

[1]) Die Benutzung folgender Quellen wurde mir in entgegenkommendster Weise gestattet:
Ratsakten: Supplikationen.
Bürgermeisterbücher und Protokolle.
Rechenmeisterbücher, Bürgerbücher.
Dienstbriefe, Dedikationen.
Schulwesen, Religion- und Kirchenwesen.
Akten des Almosenkastens: Rechnungsbücher, Diurnale u. a.

[2]) F. Bothe: Frankfurts wirtschaftlich-soziale Entwicklung vor dem Dreißigjährigen Kriege (Veröffentlichungen der historischen Kommission der Stadt Frankfurt VII, Frankfurt 1920), II, S. 18ff.

[3]) Er kommt im Rechenmeisterbuch von 1620 (21. Okt.) vor als der verstorbene Vater eines Bildhauers Frantz de Knieber in Antorf.

[4]) vgl. Monatshefte für Musikgeschichte XXXII (1900), S. 3 (W. Nagel).

zuvor an diesem Ort nicht bräuchlich gewesen", schreibt Lersner[1]). Siebzehn Jahre später findet sich die erste authentische Nachricht über die Heranziehung von Instrumentisten zur Kirchenmusik, und zwar in den Büchern des Almosenkastens, einer seit 1530 bestehenden Behörde, aus deren Mitteln neben der Armenpflege in steigendem Maße auch Bedürfnisse des Kirchen- und Schulwesens bestritten wurden. Einem Beschluß vom 22. Juni 1590 zufolge[2]) verpflichteten die Pflegherren des Kastenamts den „Rupert Gossell (?), Posaunist uff dem Niclausturm" gegen jährlich 48 Gulden „der Music in der Kirchen beyzuwohnen und solche beneben seinen mitgesellen zum besten zieren uns versehen helffen". Bald sehen wir die Musikantendienste des Nikolaustürmers auf eine ganze Sippe übertragen, die jahrzehntelang auf dem hohen Turm des Kaiserdoms beamtet war; durch Ratsdekret vom 10. Januar 1604 wurden „die drey Fleischmänner Gebrüder ufm Pfarrturm und Andreas Mutz, umb der Musica zu denen Barfüßern uff den Sonntag und Fasten (anstatt Rupert Wergartens) beyzuwohnen und darinn zu blasen uff- und angenommen, und derentwegen Ihm jedem insonderheit jährlich uff Liechtmeß zwölf Gulden zur Besoldung zu erstatten consentiret worden". Vom folgenden Jahre an besitzen wir die Rechnungsbücher des Almosenkastens und können bei den „Ausgaben zur Belohnung des Herrn Predicanten und anderer des Gemeinen Castens Diener" den Personenbestand der Kirchenmusik verfolgen; im Laufe der Jahre traten, ebenfalls mit 12 Gulden Besoldung, hinzu:

1605: Peter Crämer, bis 1622, im Hauptberuf Visierer (der „Spielmann" von 1587 ?).
Alexander Mengel, Zinkenbläser auf dem Niklausturm, später Pfarrtürmer.
Christoph Holtzmann.
Andreas Weidner, Posaunist bis 1610.
1606: Peter Fleischmann, bis 1625 (T), Pfarrtürmer[3]).
1608: Mathes Dobrisch, Posaunenbläser, bis 1621 (T), 1617 als Hausbesitzer genannt.
Veit Hörnick, Niklastürmer, wieder zugelassen erst 1616[4]).
1611: Henrich Müller, starb 1639 als Niklastürmer.
1617: Peter Heppener, Bestallung bereits 1615[5]).
1619: Johann Daniel Mylius, Lautenist; jährlich 16 Gulden.
1622: Heinrich Lutz.

Seit 1613 waren die Musikanten in Frankfurt — einen Brauch des Mittelalters erneuernd — zunftmäßig zusammengeschlossen[6]) und traten nunmehr des öftern mit gemeinsamen Eingaben hervor, so im Jahre 1619 gegen eine Anzahl Fremder, die in Wirtshäusern „ihr nichtswürdiges Spiel" trieben und in der Judengasse Hochzeiten zum halben Entgelt annahmen und gegen Zuzug anderer,

[1]) A. A. v. Lersner: Der Weit-berühmten ... Stadt Franckfurt am Mayn, Chronica (Franckfurt 1706—34) I, 2, S. 21 (bei Valentin, S. 79, unkorrekt zitiert).
[2]) Diurnal des Almosenkastens, vgl. Valentin, S. 93, 100.
[3]) Zusatz: „wegen seines Jungens 5 fl."
[4]) Mit halber Besoldung, „weil er nit allerdings just und perfect" (Diurn. d. Alm. 29. Juli 1615, 24. Aug. 1616).
[5]) „Saturni 27. Septembris: Ist P. H. Spelman zu einem bestendigen Musicant uff dem Chor zun Barfüßern mit dem Zincken des Alt zu blasen uff die alte Bestallung angenommen worden" (Diurnal).
[6]) Valentin, S. 113ff.

die mit der Hand einer Bürgerstochter zugleich das Bürgerrecht in Frankfurt zu erlangen hofften[1]). Zwei Jahre später kam aus Steinheim a. M. und anderen Nachbarorten eine ganze Gruppe von acht (in ihrer Eingabe namentlich unterzeichneten) Musikanten, um bei der Messe „in drey parthey getheilet" ihr „Seiten Spiel bey Tag und Nacht zu üben"[2]), ein Verlangen, das der Rat abschlägig beschied. Der Gegensatz zwischen den Einheimischen und Fremden wird im Verlauf unserer Darstellung häufig hervortreten, sehr bald auch zwischen den eingesessenen Turmbläsern und Musikanten und den durch den wachsenden Ruf der Kapelle herbeigezogenen auswärtigen Kräften. Den Anstoß hierzu gab die folgenreiche Berufung des Kapellmeisters Johann Andreas Herbst, eines Nürnbergers, im Jahre 1623, ein entscheidender Schritt des Rates, durch den das öffentliche Musikwesen Frankfurts Antrieb und Richtung erhielt. Wie es sich im Laufe der nächsten Jahrzehnte entwickelte, ist Gegenstand der folgenden Untersuchung. Es wird sich zeigen, daß wir einem vielgliedrigen Gebilde gegenüberstehen; ist doch, was wir eben skizzierten, der Werdegang nur eines Teiles der städtischen Kapellmusik in der Barfüßerkirche. Hinzu tritt der Chorgesang, das Orgelspiel in dieser und in anderen evangelischen Kirchen, mit teils bestellten, teils freiwillig mitwirkenden Musikern. So erscheint es als das Gegebene, von den ausübenden Kräften, ihrer Verteilung und Tätigkeit auszugehen und stufenweise aufwärts den Anteil der gewöhnlichen Spielleute, bestallten Ratsmusikanten, Kantoren, Organisten und schließlich des Kapellmeisters an der **Kirchenmusik**, in deren Dienst sie alle vereinigt waren, festzustellen.

1. Türmer und Spielleute

Die reichsstädtische Verfassung ließ im 16. Jahrhundert eine tiefe Kluft zwischen den regierenden „Herren" des Rates und der übrigen Bürgerschaft entstehen. Der Gegensatz wurde in Frankfurt um so fühlbarer, als die Führung in Handel und Gewerbe allmählich von den alteingesessenen Geschlechtern auf die eingewanderten wohlhabenden niederländischen Familien überging, ohne daß diese an der Regierung Anteil erhielten und spitzte sich schließlich bis zum offenen Aufstand zu (1612). Das äußere Merkmal für die soziale Scheidung des damaligen Bürgertums ist die Ständeordnung, wie sie — in scharfe Polizeigesetze gefaßt — hier wie anderwärts den bürgerlichen Aufwand, vor allem die private und öffentliche Lustbarkeit regelte. Getreulich spiegeln sich in diesen Vorschriften die wachsenden Ansprüche der aufblühenden Bürgerschaft, deren Luxusbedürfnis befriedigt werden wollte; je mehr die Tanz- und Tafelfreuden zunahmen, desto prächtiger sollten die Musikanten aufspielen. Da die von anderen Städten, etwa Leipzig[3]) oder Nürnberg[4]), erlassenen Hochzeitsordnungen und ihre musikalischen Angaben bekannt sind, wird eine Mitteilung der nicht weniger ergiebigen Frankfurter Bestimmungen willkommen sein.

---

[1]) Rats-Supplikation („Suppl."), verlesen am 5. Januar 1619.

[2]) Suppl. 20. März 1621.

[3]) z. B. vom Jahre 1550, vgl. R. Wustmann: Musikgeschichte Leipzigs (Leipzig 1909), S. 155.

[4]) vgl. A. Sandberger in den Denkm. d. T. in Bayern, Bd. V, S. XIX.

In der „Ordenung und Satzung eines Ersamen Raths" von 1538[1]) ist den Hochzeitern nicht erlaubt, länger als zwei oder höchstens drei Tage zu feiern, doch „das dieselbigen den dritten tag gar kein Saytenspil oder dentz halten sollen"; soweit die Musik überhaupt gestattet war, mußte sie sich eine sehr primitive Besetzung gefallen lassen:

„Gepeut auch ein Erbarer Rath / das kein Burger noch inwoner den Spilleuten / nemlich ainem pfeiffer vnd Trummenschlager hinfurter mehr pflichtig sein soll, dan ain gulden. Wo aber zu ainer hochtzeit zwen pfeiffer bestelt weren / sol denselbigen nit mehr dan ain gulden / vnd dem Trummenschlaher ain halber gulden für ihre belohnung gegeben werden."

Die damals offenbar ganz dem Volksgeschmack entsprechende Trommler- und Pfeifermusik wird wenige Jahrzehnte später zur Ausnahme gestempelt; nach den Bestimmungen von 1576 „soll zu einiger Hochzeit kein Trummen ohne Erlaubnis der beiden Bürgermeister gebraucht werden, auch kein Hochzeiter mehr dann zween Spielmänner haben". Ob nun schon damals die „Bicinia" der braven Fiedler keine willfährigen Ohren mehr fanden oder lediglich die Prunksucht einer neuen Generation sich darin ausspricht — jedenfalls fügt ein Kritiker der Zeit[2]) hinzu: „Ist für Herrnhochzeiten zu wenig", und wir dürfen annehmen, daß die gesetzliche Zahl in den höheren Kreisen allgemein überschritten wurde. Dies bestätigt die grundlegende Neuordnung von 1598, auch sie nur ein Markstein auf dem Wege der sich steigernden Lebensansprüche, ebenso wie ihre Nachfolgerin von 1621; beide tragen sichtlich den inzwischen eingetretenen Wandlungen Rechnung:

1598:

Die Spielleut belangendt / sol allein den Erbarn von den Geschlechten bey ihrem alten vblichen Gebrauch und Herkommen zu bleiben freystehen. Aber allen andern / wes Stands vnd Wesens sie auch seyen / sol auffs höchste drey Spielmänner zu haben erlaubt seyn / welchen auch / einem jeden insonderheit / mehr nicht / als von jedem Imbs ein halber gülden gegeben werden sol. Wer solches vberführ / sol von jedem Spielmann drey gülden zu buss verfallen seyn.

1621:

Die Spielleut belangend, soll allein den Erbarn von den Geschlechten bey ihrem alten brauch und herkommen zu bleiben frey stehen / vnd mögen andere vornehme Bürger und Handelsleut dess zweyten und dritten Stands / auch wol eine zimliche Music, aber keine Trompeten, Paucken vnd dergleichen haben / bey sonsten aber allen gemeinen Bürgern sollen vber 3 Spielmänner nit erlaubt sein / den Spielleuten soll jedem dess Tags 1 Gülden vnd mehr nit gegeben werden / bey straff von jedem 2 Reichsth.

Welch weise Verteilung der Musik auf Stände und Klassen — ein Kennzeichen der sozialen Verhältnisse im Frankfurt der „Vorkriegszeit", unmittelbar nach dem gefährlichen Aufstand Fettmilch's und seiner Anhänger! Gehässiger Kanzelstreit war in der freien Reichsstadt vorerst der einzige Widerhall des gewaltigen Ringens zweier Weltanschauungen, das bereits angebrochen war. Dem Wortlaut nach blieb die Ordnung von 1621 für die nächsten fünfzig Jahre fast unverändert bestehen. Als jedoch der Krieg mit Heeresmacht, Seuchen und

[1]) Stadtbibliothek Frankfurt a. M.
[2]) Im Exemplar der Stadtbibliothek Jur. Ff. 631.

Teuerung sich näherte, mußte die Musik verstummen. Zunächst beschränkte ein Ratsdekret vom 25. Mai 1626[1]) den Tanz auf wenige Stunden und bedrohte die zuwiderhandelnden Musikanten mit Gefängnisstrafe, am 14. Juni 1631 verbot er jegliche Hochzeitsmusik und „das Posaunblasen auff den Turmen" Rechnet man den alljährlichen Ausfall in der ganzen Advents- und Fastenzeit, während deren keine Hochzeiten stattfanden[2]), und die häufigen Fälle öffentlicher Trauer hinzu, so ergibt sich ein ungefähres Bild der Widrigkeiten, mit welchen die berufsmäßigen Musikanten zu kämpfen hatten. Frankfurt allein könnte uns darüber belehren, wie vor 300 Jahren die meisten Musikanten auf den Kirchtürmen der Städte aufwuchsen, droben hauste der Meister mit Familie, Gesinde und mit Gesellen, die er zugleich mit den eigenen Kindern in der Kunst seiner Vorfahren unterwies. Einige Beispiele:

Jonas Fleischmann, der Jüngere, erinnert bei seiner Bewerbung[3]) um den Posten des Niklastürmers mit Stolz an die 40 Jahre von seinem Großvater, 20 Jahre von seinem Vater geleisteten Dienste auf dem Pfarrturm, und ihn selbst treibt es zu dem angestammten Beruf, obwohl er bereits seit 8 Jahren als Organist der Peterskirche gewirkt hat. Er bezeichnet sich als der Trompete, Posaune, des Zinkens und anderer Instrumente kundig, denn es kam dem Rat in erster Linie darauf an, eine tüchtige Kraft für die Kapellmusik zu gewinnen. Gerade in unserem Fall wählte der Rat einen anscheinend für die Musik noch brauchbareren auswärtigen Mitbewerber, den der Kapellmeister empfohlen hatte[4]). Mancher rechnete sogar mit der Bevorzugung musikalischer Familien beim Turmdienst, wie jener hessische Schulmeister Adam Fabricius, der Pfarrtürmer werden wollte und deshalb dem Rat — allerdings ohne Erfolg — seine drei Knaben von 15, 12 und 9 Jahren als zukünftige Trompeter, Posaunisten und Geiger vorstellte[5]), die schon jetzt zum Abblasen und zum Spielen geistlicher Lieder, bald aber zur Kirchenmusik tauglich seien.

Die Pflichten des Turmdienstes gingen in jedem Fall vor: Alexander Mengel klagt (im Januar 1630), daß er einem gefangenen Mann gleiche, da er den Pfarrturm nicht einmal zum Empfang des hl. Abendmahls ohne Erlaubnis der Bürgermeister verlassen dürfe; vermutlich war auch seine musikalische Betätigung in der Kirche für die Dauer dieses Zustandes lahmgelegt. Sein Nachfahr Peter Mengel versäumte eines Abends abzublasen, weil er einer Hochzeit als Musikant beiwohnte[6]); da ließ ihm der Rat „stattlich zu Wege sagen", er dürfe bei Hochzeiten nur „uff Vergünstigung und den äußersten Nothfall" (!) aufwarten. Ihm blieb überhaupt kaum eine Sorge des Pfarrtürmers erspart: schon beim Dienstantritt mußte er um die „Kompetenz seiner Vorfahren von der Kirchenmusik" (16 Gulden) kämpfen[7]), auf die ein zur Mitwirkung nicht befähigter Amtsvorgänger verzichtet hatte; als er später, nach einem vorübergehenden Versuch als Landwirt,

---

[1]) Stadtbibliothek.
[2]) Vgl. Agende der ev. Gemeinden, Frankfurt 1644, S. 125.
[3]) Suppl. 29. Jan. 1639.
[4]) S. unten.
[5]) Suppl. 2. Aug. 1649.
[6]) Suppl. 25. Aug. 1657.
[7]) Suppl. 4. Aug. 1642.

zur Kapelle zurückkehren wollte[1]), erhielt er die Stelle nur unter der Bedingung, auch den Pfarrtürmerdienst wieder zu übernehmen. So eng waren beide Stellen miteinander verknüpft.

Unter den nicht in städtischen Diensten stehenden Spielmännern kommen ebenfalls andere Einnahmequellen vor; Job Kistner[2]) besaß eine Brauerei in Gelnhausen und 300 Gulden Vermögen, Johann Thobias Leyer (1658) war Seifensieder. Mit Entschiedenheit wandten sich jedoch alle berufsmäßigen Musikanten gegen den Wettbewerb der „Stümpler und Störer", als welche bald bei den Wahltagen zugewanderte Elemente, bald Angehörige des Bürgermilitärs oder der Knopfmacher- und der Maurerzunft namhaft gemacht werden, die „denen Völckern" Instrumente abkauften[3]). In der Tat kamen zu den Messen und Volksbelustigungen außer den großen Schauspielertruppen auch Komödianten und Possenreißer aller Art in die Stadt[4]), fremde Musiker aber vor allem in amtlicher Eigenschaft: zunächst regelmäßig aus Nürnberg zu den bekannten Zeremonien des Pfeifergerichts[5]), deren Ausführung durch einheimische Kräfte der Rat hartnäckig verweigerte[6]); sodann bei den Kaiserwahlen, da zum mindesten jeder Kurfürst seine Trompeter mitbrachte[7]). Die Stadt selbst nahm für die Wahltage einen fremden Trompeter an[8]), der jedenfalls wie die ständig bediensteten „Einspännigen" als Herold verwandt wurde.

Zuweilen reisten Virtuosen durch und luden, wie Fortunatus Ridt (1625 und 1627)[9]) und Wolfgang Teubner (1648 und 1653)[10]) den Rat zu ihren musikalischen Darbietungen ein. Mancher ward von den Kriegswirren dauernd nach Frankfurt verschlagen, so Richard Levers, Musikus aus London, der auf der Reise von Köln nach Würzburg — ausgeplündert und verwundet — liegen blieb; er heiratete die Witwe eines Predigers und ließ sich als Musiklehrer nieder. In seiner Eingabe[11]) findet sich die Mitteilung, daß er „auch in der Barfüßerkirche der Music beygewohnt" habe. Ziehen wir zum Vergleich ein weiteres Gesuch um Aufenthaltserlaubnis heran, das die Zeitverhältnisse gut wiedergibt[12]). Jacob Schmidt, nach seinen Angaben „anjetzo dienst- und Herrn-loser Musicus", ehe-

---

[1]) Suppl. 5. Sept. 1650.
[2]) Suppl. 6. Juli 1643.
[3]) Suppl. 14. Okt. 1658, 17. Mai 1664.
[4]) Von der Vorführung eines Musikautomaten in der Ostermesse berichtet z. B. der Erfinder eines künstlichen Webstuhls, Peter Stang (Suppl. 9. März 1665): „Eben zu dieser jntention habe Ich ein kunstreiches Instrumentum, welches keine Schnur machet, sondern bey 12 Musikalische Stücke von sich selbsten schläget, erkauffet, damit mir dasselbige gleichfalls . . . zu newen inventionen Anleitung geben könne."
[5]) Vgl. Valentin, S. 46ff.; Sandberger a. a. O., S. XXXI.
[6]) z. B. am 23. Aug. 1649.
[7]) Eintrag im Rechenmeisterbuch vom 3. Aug. 1658: „Den Churfürstlichen Trompetern, Mayntz, Trier, Cöln, Sachsen, Pfalz und Brandenburg verehrt man jedem 6 Reichsthaler. Den Chur Maynz. Musicanten verehrt worden 12 Reichsthaler."
[8]) Ebenda 1. April (8. Mai, 29. Mai) 1658: „Johann Bechten dem zum Wahltage angenommenen Trompeter . . . $13^1/_2$ ($42^3/_4$, $4^1/_2$) fl."
[9]) Vgl. meine Mitteilungen in der Z. f. M., V, 368. Nachgetragen sei, daß die bei Wustmann a. a. O., S. 76 und 479 angeführten Berichte zweifellos dem Leipziger Auftreten (1630) derselben Familie gelten.
[10]) Vgl. Valentin, S. 162. T. war 1653 fürstlicher Harfenist in Halle; siehe J. O. Opel in der Zeitschrift für allgemeine Geschichte I, 926 (Stuttgart 1884).
[11]) Suppl. 26. Jan. 1626.
[12]) Suppl. 10. März 1636.

mals Kur-Brandenburgischer und Kgl. schwedischer Kapellmeister, mußte aus Mainz unter Zurücklassung all seines Eigentums fliehen und bat, in Frankfurt Unterricht „mit reiner pronuncirung der Italiänischen Sprach, benebenst der Singekunst" erteilen zu dürfen. Zur Gegenleistung verpflichtete er sich, den „Chorum Musicum ohne Entgeldt nach Müglichkeit (zu) helfen stärcken". Wie im vorher genannten Fall gründete sich also der Anspruch gegenüber der Stadt auf Teilnahme an der öffentlichen Musikübung.

Wodurch anders hätten auch die Spielleute den Schutz des Rates gewinnen können? Ähnlich wie jeder Maler verpflichtet war, ein Meisterstück auf die große Wahlstube im Römer zu stiften[1]), leisteten die Musikanten Dienste bei der Kirchenmusik. Außer der ordentlichen Kapellmusik in der Barfüßerkirche besaß auch die Katharinenkirche 4 Musikantenstellen, die der Almosenkasten unterhielt (Näheres im 2. Abschnitt); die Mehrzahl ihrer Inhaber gehörte dem Kreis der eingesessenen Spielleute an. Sie erhielten nur die geringe Entschädigung von 16 Gulden, unterstützten aber bei Bedarf nichtsdestoweniger „ohne einige Jahrsbesoldung, Gott zu Ehren"[2]) auch den Gottesdienst in der St.-Peters-Kirche und der Dreikönigskirche, die im allgemeinen auf die übrigen Spielleute und ihre Lehrjungen angewiesen waren. Diese scheinen ihr Ehrenamt getreulich versehen zu haben: 1637 hören wir von der „Konzertmusik" in Sachsenhausen (Dreikönigskirche)[3]), 1641 durften der Organist und die Musikanten von St. Peter „für ihre Mühe" einmalig in der Nachbarschaft sammeln — dieselben „Musici", welche bald darauf[4]) die beträchtliche Summe von 261 Gulden für den Bau einer Orgel zusammenbrachten!

Bei dieser Lage der Dinge ist es kaum möglich, streng zwischen freien Spielleuten und bestallten Musikanten zu unterscheiden; dagegen werden wir im nächsten Abschnitt sehen, daß die hervorragenden Stellen des städtischen Musikwesens stets Fremden zufielen. Wurde auch manchem von ihnen Frankfurt zur Heimat, so blieben doch Träger des musikalischen Lebens im Volke unsere Türmer und Spielleute, die vielleicht nicht immer so kunsterfahren, aber dafür mit ihrer Vaterstadt durch viele Generationen verbunden waren.

Von den Frankfurter Musikantenfamilien seien schließlich die wichtigsten namhaft gemacht:

1. Johann Bolch: 1626 als Zinkenbläser in St. Katharinen angenommen. 1639 Bewerbung als Niklastürmer (ohne Erfolg). 1653 mit seinen „auch zur Musik auferzogenen Söhnen" nach Landau als Turmwächter berufen[5]). 1654 und 1658 wieder unter den Musikanten der Katharinenkirche genannt.

   Albrecht Bolch: 1631 bei Peter Heppener in der Lehre. 1636 als Musicus ordinarius in der Barfüßerkirche bestallt.
2. Adam Boller, geb. 1625. 1647 Bewerbung um eine Musikantenstelle. 1658 zum Pfarrtürmer und Musikanten der Katharinenkirche angenommen; er war zuvor Türmer in Ulm, Stuttgart und der kaiserlichen Burg Friedberg

[1]) O. Donner-v. Richter: „Philipp Uffenbach, 1566/1636" im Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, dritte Folge VII (1901); vgl. S. 180.
[2]) Suppl. Peter Heppener d. J., 2. Okt. 1649.
[3]) Vgl. den 4. Abschnitt.
[4]) Diurn. d. Alm. 2. Jan. 1641.
[5]) Suppl. 24. März 1653.

und „neben den Seitenspielen fürnemlich der Trompett, Posaun und Zincken wol erfahren"[1]).

Johann Adolf Boller: 1666 als Cornettist und Posaunist der Barfüßerkirche bestallt. U. a.

3. Peter Fleischmann, Jonas Fleischmann (Vater): beide Pfarrtürmer und Musikanten[2]).

Jonas Fleischmann (Sohn): 1627 Musikant in St. Katharinen, 1639 Niklastürmer.

4. Peter Heppener I: 1615 als Musikant der Barfüßerkirche bestallt[2]). 1626 bis 1632 (†) Musikant in St. Katharinen. Sein Bruder:

Nikolaus Heppener: Spielmann. Dessen Sohn:

Johannes Heppener: Als Trompeter in der Lehre bei Alex. Mengel und Andr. Hörnick. 1639 Bewerbung als Niklastürmer. 1642 Bewerbung als Pfarrtürmer. 1649—1650 Pfarrtürmer. 1658 als Musikant der Katharinenkirche genannt.

Peter Heppener II: 1649 als Musikant der Katharinenkirche genannt.

5. Veit Hörnick (1554—1632[2]). Sein Sohn:

Andreas Hörnick: 1624 bestallter Musikant. 1632—1634[3]) Niklastürmer und Organist der Katharinenkirche.

6. Alexander Mengel aus Cronberg: 1604 Niklastürmer, später Pfarrtürmer[2]).

Peter Mengel: 1642 zum Pfarrtürmer angenommen. 1649 als Musikant der Barfüßerkirche bestallt. 1650 wiederum Pfarrtürmer (s. o.). 1658 seinem Wunsche nach auf den Niklasturm versetzt.

2. Die Ratsmusikanten.

Das äußere Merkmal der Erneuerung, welche der kirchlichen Figuralmusik nach fünfzigjährigem Bestehen von Rats wegen zuteil wurde, ist die Erbauung einer weiteren Musikempore in der Barfüßerkirche, gegenüber der Orgel. Dieser sog. „oberste Musikantenlettner" war Weihnachten 1623 vollendet[4]) und bot Raum für ein zweites Orgelwerk, das sich infolge der von Italien her eindringenden mehrchörigen Kompositionsweise als nötig erwies. Der Stilwandel in der Musik ist überhaupt als der innere Anlaß zur Reform auch des Frankfurter Musikwesens anzusehen; mit seiner reichen Entfaltung des polyphonen Satzes forderte er gebieterisch eine möglichst große Zahl von ausübenden Kräften, sowie einen fähigen Dirigenten, der alle vorhandenen Mittel nach eigenem Ermessen im Sinne des Tonsetzers wirksam zu verteilen und auszunutzen verstand. Der Rat trug diesem Erfordernis Rechnung, indem er das Amt eines städtischen Musikdirektors schuf und am 1. September 1623 dem Hessen-Darmstädtischen Kapellmeister J. A. Herbst übertrug. Die Maßnahmen des neuen Leiters waren einschneidender Natur; er verbannte die „Schulmusik", den Chor des Gymnasiums, aus dem Hauptgottesdienst der Barfüßerkirche und empfahl ihre Verwendung in der Nachmittagspredigt oder bei St. Katharinen[5]); er selbst behielt nur die berufsmäßigen Sänger und die seiner Ausbildung überwiesenen Knaben[6]). Sein Vor-

---

[1]) Suppl. 16. März 1658.
[2]) Vgl. Einleitung.
[3]) Vgl. Abschnitt 4. Valentin (S. 160) gibt irrtümlich 1638 als Todesjahr an.
[4]) Mit einem Kostenaufwand von 145 Gulden 12 Schill. 4 Pfg. (Diurn. 24. Dez. 1623).
[5]) Suppl. 15. Juli 1642 (vgl. Valentin, S. 142).
[6]) Dienstbrief (Valentin, S. 129), Suppl. 21. März 1650.

schlag führte zur Einrichtung der Chor- und Kapellmusik zu St. Katharinen mit Hilfe der Schulmusik und eigens bestallter Spielleute; sie fand in dem ebenfalls neu berufenen Kantor Laurentius Erhardi einen tüchtigen Leiter. Die erste Folge der Neuordnung war also, daß seitdem in beiden Hauptkirchen regelmäßige Kapellmusik stattfand.

Wie groß die jeweilige Zahl der Musikanten war, ist schwer festzustellen. In den Jahresrechnungen des Almosenkastens sind sie mit Besoldungen von 12—16 Gulden bis 1626 namentlich, in der Folgezeit summarisch eingetragen; ihre Anzahl schwankt zwischen sieben und zehn, wozu jedoch ferner die vom Almosenkasten unabhängigen Musiker zu zählen sind. Von 1644 ab erscheinen statt der „sämtlichen Musikanten in der Barfüßer- und Katharinenkirche" nur noch die vier bis sechs letzteren, und nach 1662 werden alle Ausgaben „für Musikanten, Vorsinger und andere Bedienten der sämtlichen Kirchen" mit einem einzigen Posten von 400—500 Gulden in Anrechnung gebracht.

Die neuen Musikantenstellen in der Katharinenkirche wurden zunächst durch Mitglieder der Kapelle zu den Barfüßern besetzt. Der Austausch zwischen beiden Kirchen hörte niemals auf; gleich 1625 wurde dem Johann Lutz bei seiner Annahme als „Ordinari Musicant in die Barfüßerkirche" besonders eingeschärft, „daß er, wie ingleichen alle seine Mit Consorten im fall der Capellmeister zu einer oder anderer Zeit Ihrer nicht bedürfftig, alß dann selbiger Zeit der Music in der Catharinenkirche beyzuwohnen schuldig und gehalten sein solle"[1]). Umgekehrt hatte Herbst als Kapellmeister der Barfüßerkirche 1634 Ursache, sich über Christoph Holtzmann zu beklagen, der zu den ältesten an die Katharinenkirche überwiesenen Musikanten gehörte[2]), und in einem Memorial des folgenden Jahres (Beilage 4) machte er den Vorschlag, daß Friedrich Buchner vor der Predigt in der Barfüßerkirche als Violinist mitspielen und danach die Orgel in der Katharinenkirche versehen sollte.

War man also einerseits bestrebt, die relativ wenigen Kräfte möglichst vielseitig zu verwenden, so standen andererseits auch stets «Adjuvanten» über die gewöhnliche Zahl hinaus zur Verfügung; war es doch in den härtesten Kriegsjahren (1633/34) möglich, daß mit dem protestantischen Gottesdienst die städtische Kapellmusik vorübergehend in die katholischen Kirchen einzog. Den Musikanten, welche damals „mit doppler Mühe, als zu den Barfüßern und zu S. Bartholome" (d. i. im Dom) ihr Amt „trewlich und fleißig" verrichteten[3]), wurde ein Zuschuß von 16 Gulden aus dem Einkommen des Bartholomäusstifts zugebilligt, während die der Katharinenkirche nach fast $1^1/_2$jähriger Mitwirkung bei der Vokal- und

[1]) Diurn. 2. Nov. 1625. In diesem Zusammenhang ist auch ein Ratsentscheid vom 4. Juli 1629 bemerkenswert (Diurn.): „Alß Henrich Müller, Andreß Hörnick und Johann Georg Beck, alle Musicanten Inhalts übergebener Supplication gebeten, daß man ihnen, weill sie mit und neben der Barfüßerkirche auch der Music in der Cathrinenkirch beygewohnet, deßwegen järlichs ein sonderbare ergetzlichkeit thuen wollte :/: Hatt man (weill ihnen solches bey antrettung ihres Dienstes ohne das eingebunden worden) ihrer jedwedem diesmahl laut Manuals verehrt 1 Reichsthlr. Und inskünfftig nichts gewisses destinirt und geordnet, Sondern den Herrn Pflegern freigelassen worden, ihnen uff ihr wol- oder übel halten über ein halb Jar bey abholung ihres salarii weiter recompens zu thun oder zu lassen."

[2]) Vgl. Abschnitt 5.

[3]) Suppl. 6. Nov. 1634.

Instrumentalmusik in Unser-Lieben-Frauen-Kirche leer ausgingen. Als Unterzeichner der diesbezüglichen Supplikation[1]) finden wir neben dem Kantor und dem Organisten zu St. Katharinen drei bestallte Musikanten und zwei Lehrjungen, von denen einer (Joh. Mich. Hut) 15 Monate später nach mehr als 5 jähriger freiwilliger Mitwirkung auf Herbst's besondere Fürsprache (vgl. das erwähnte Memorial) zum Musicus ordinarius angenommen wurde[2]). Eine zum Besten der städtischen Finanzen oft jahrelang ausgedehnte Probezeit ist fast immer vorauszusetzen, selbst bei den neu geschaffenen Stellen mit vollem, unmittelbar aus der Stadt-Rechenei zahlbarem Gehalt, mit denen wir uns nun zu befassen haben.

Bei Herbst's Dienstantritt bestand die Kapellmusik aus wenigen Musikanten, wie wir deren einige bereits in ihrer Doppelrolle als Spielmann und Türmer kennengelernt haben; es ist nicht verwunderlich, daß mancher unter ihnen „nur ein einziges instrumentum Musicum und zum Theil schlecht genug praestiren" konnte[3]), so daß der Kapellmeister im Disponieren sehr gehemmt war und sofort zugriff, als 1626 ein böhmischer Musiker, Gottfried Hupka, erschien, der „folgende sechßerley Musicalische Instrumenta, alß Fagott oder Dulcian, Quart Posaun, Viola Bastarda, Baß Violon, Discant Violin und Flöten" zu spielen verstand, also bis auf den Zinken mit den Hauptinstrumenten des damaligen Orchesters vertraut war[3]). Der Rat nahm ihn zwar sofort in Bestallung, es stellte sich jedoch bald heraus, daß eine derartige Kraft nicht mit dem kärglichen Sold eines gewöhnlichen Kapellmusikers zufriedenzustellen war. Auch als man ihm „jährlich 10 Thaler weiter reichen" ließ[4]), beteuerte Hupka, daß er „wegen Geringheit des Salarii auch die bloße Kost (anders zu geschweigen) nicht erschwingen" könne[5]); in mündlicher Unterredung mit dem älteren Bürgermeister, Joh. Phil. Orth, verlangte er 100 Reichstaler (150 Gulden); der Rat bewilligte die Summe, und der Vertrag kam am 5. April 1627 zustande[6]).

Zur gleichen Zeit gewann die Kirchenmusik ein weiteres tüchtiges Mitglied in Hans Georg Beck (Becker); ihn führten, ähnlich wie den gewesenen Kapellmeister Schmidt (s. o.), die Kriegsverhältnisse nach Frankfurt: aus seiner gebrandschatzten Heimat Hagenau im Elsaß, wo die Kaiserlichen „nit allein über die Stadt, sondern auch vor die Gewissen herrschen wöllen"[7]), vertrieben, ging er über Straßburg nach Frankfurt, nahm darauf eine Stelle am gräflich-nassauischen Hof in Saarbrücken an und kehrte nach Auflösung der Hofkapelle nach Frankfurt zurück; hier gab er Musikunterricht und wartete Sonntags in der Katharinenkirche „umbsonst" mit der Diskant-Violine und Posaune auf. Nach seiner Eheschließung mit einer Bürgerstochter erwarb er, gleich Hupka, das Bürgerrecht und eine bis auf 50 Gulden steigende Bestallung an der Barfüßerkirche. Er war ein besonderer

---

[1]) Suppl. 11. Dez. 1634.
[2]) Suppl. Herbst, 27. Apr. 1626.
[3]) Vgl. die Anforderungen, welche man noch 120 Jahre später an einen Stadtpfeifer stellte, bei A. Werner: Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz (Bückeburg 1922), S. 48.
[4]) Dekr. 27. Febr. 1627.
[5]) Suppl. 3. Apr. 1627.
[6]) Abgedruckt bei Valentin, S. 134.
[7]) Suppl. 10. Apr. 1627.

Schützling des Ratsherrn Degenhardt und gelangte zu Vermögen und Ansehen[1]), starb jedoch bereits 1637.

Mit der Zeit wurden alle Musikantenstellen der Barfüßerkirche in „planmäßige" mit höherem Gehalt umgewandelt, entweder mitsamt ihrem Inhaber (Peter Mengel, 1649) oder bei einem Wechsel; so erklärt sich das allmähliche Verschwinden dieser Rubrik aus den Rechnungen des Almosenkastens. Als nächste wurde die Stelle des Lautenisten mit einer Aufbesserung bedacht und damit anerkannt, daß ihr Inhaber als Generalbaßspieler besondere musikalische Kenntnisse besitzen mußte. Sie war seit 1619 von Johann Daniel Mylius versehen worden, der die ausbedungenen 16 Gulden jedoch nur das erstemal ausbezahlt erhielt und sieben Jahre später nochmals darum einkam, als das auswärtige Musikstudium seines Sohnes größere Mittel beanspruchte[2]). Dieser selbst, Johann Rudolf Mylius, trat bald darauf ebenfalls als „Musicus und Lautenist" der Kirchenmusik bei und erhielt ein Jahr später, wohl nach des Vaters Tode, dessen Bestallung[3]); sein Name wird noch 1632 genannt[4]). Eine Zeitlang scheint die Stelle unbesetzt gewesen zu sein, bis im März 1636 der Lautenist Johann Steffan sich in Frankfurt niederließ. Er stammte von Leipzig[5]) oder Zeitz[6]), erhielt seine Ausbildung in Frankreich und anderen fremden Ländern, stand einige Zeit in kursächsischen Diensten und gehörte die letzten drei Jahre der evangelischen Kirchenmusik in Mainz bis zu ihrer Auflösung an[7]). Er tat sich viel auf seine Kunst zugute, behauptete vorteilhafte Angebote „ausländischer papistischer Potentaten" wegen seines Glaubens ausgeschlagen zu haben und forderte mindestens 100 Taler Gehalt, „in betrachtung ein wohlklingende Laute für allen Musical. Instrumenten den Vorzug hat und gleich deroselben Organum ist"[8]). Wirklich gelang es ihm, mit dem ersten Instrumentisten gleichgestellt und nach Verlauf einiger Jahre um 5 Achtel Korn und 10 Reichstaler verbessert zu werden. Von der allgemeinen Gehaltsreduktion im Jahre 1649 (von der noch zu reden sein wird) wurde er mit betroffen, obwohl er Gleichstellung mit dem Organisten Böddecker verlangte, „sinthemalen ich in eben die Stimme habe und eben das, was er, tractire, auch von allen Capellen weit und breit ein lautenist gemeiniglich höher und besser als ein Organist besoldet wird"[9]); statt dessen wurde ihm des öftern Reiseurlaub gewährt[10]). 1656 verheiratete er sich zum zweitenmal mit der Tochter eines Präzeptors, wurde 1660 Bürger und starb 1675[11]). Auch er war ein gewandter Musiker, der „zwo Stellen zur Noth zu versehen" wußte, wartete er doch seit 1644

[1]) Seit 1636 besaß er das Haus zum Roten Kreuz in der gleichnamigen Gasse.
[2]) Suppl. vom 1. (verlesen am 26.) Jan. 1626. Es heißt darin: „Zum andern so wollten E. G. mich gnedig ansehen wegen meiner großen duplirten diorben (doppelte Theorbe), mich solches schweres Instruments halber gnädigst verbessern und inn der bestallung promoviren, nicht allein wegen unkosten der seiten, sondern auch weil es ein Nobel und edel Instrument, und dann weil es ein anders auch wegen der transpositionen und anderen erfordert, ja auch die diorba doppelt soviel wert als ein solche järliche Bestallung . . ."
[3]) Suppl. 11. Dez. 1628.
[4]) Bei den Unterschriften einer Supplikation sämtlicher Musikanten vom 7. Febr. 1632.
[5]) Suppl. 2. März 1636.
[6]) Rechn. des Almosenkastens, 1. Okt., 5. Nov. 1636.
[7]) Suppl. 8. März 1636, 5. Sept. 1650.
[8]) Suppl. 1. Nov. 1636.
[9]) Suppl. 16. Jan. 1651.
[10]) Ebenda, sowie Rechenmeisterbuch 9. Dez. 1643.
[11]) Suppl. 16. Okt. 1656, 21. Febr. 1660, 15. Apr. 1675 (Witwe).

„nit nur mit der Lauten oder Theorben allein, sondern wo diese zu gebrauchen sich nicht allerdings füget, oder aber mehr alß ein Chor zu musiciren angestellet ist, mit der Violin oder Discantgeige . . . sambt der Posaunen" auf[1]).

An Gelegenheit zu derartigen Vertretungen war während seiner langen Dienstzeit kein Mangel, denn nicht selten blieb eine Vakanz Monate und Jahre bestehen; als Nachfolger des 1634 verstorbenen Beck trat erst 1636 Johann Nikolaus Pistorius ein, wie sein Vorgänger vom Saarbrücker Hof kommend[2]). Sein Gehalt von anfangs 50, zuletzt 90 Gulden, bestritt die Rechenei, der Kasten fügte 16 Gulden hinzu. Dennoch waren beim Ableben seiner Frau „keine Mittel beihanden, selbige zu begraben"; er starb am 14. September 1644[3]). Wiederum vergingen mehr als zwei Jahre, bis der Wormser Stadtmusikant Johann Henrich Hübner an seine Stelle trat, da er die dortigen „überschweren Kriegslasten" nicht länger tragen wollte. Wenn man seinen Worten trauen darf, so war er allen Anforderungen des Orchesterspiels gewachsen, „alß nemblichen uff Zincken, uff Quartposaunen, uff Posaunen die 4 stimm zu blasen, uff fiolin discant, Baß, Tenor und Alt item uff den Flöten eine Stim mit zu blasen" und bestellte vor allem die erstgenannten „zwei schwersten Instrumente", war also gleich Hupka besonders bei der Ausführung mehrchöriger Kompositionen eine schätzenswerte Kraft. Nach seinem „bey hochansehlicher Frequenz im Römer" erfolgten Probespiel wurde er um 100 (später 120) Gulden angenommen[4]).

Bei der ersten Instrumentistenstelle war man bemüht, größere Lücken zu vermeiden. Bei Hupka's Tode im Mai 1650[5]) befand sich Johann Hektor Beck bereits in Interimsbestallung und konnte zugleich mit dem seit Ende 1647 bei Fagott, Posaune und Streichbaß beschäftigten Dieterich Saffran mit 60 Gulden Gehalt aufrücken[6]). Als ältester Sohn des früheren Ratsmusikanten hatte er sich nach des Vaters Tode in Straßburg bei seinem Vetter Carl Bleichhard Beck „und andern berühmpten Musicis" im Violinspiel, sowie auf Kornett, Violen, Flöten und Harfe ausgebildet. Seit 1½ Jahren in Frankfurt, war er gleichzeitig mit Hübner vorher im Kirchendienst der Stadt Worms gewesen, geriet aber mit seinem ehemaligen Kollegen in einen Konflikt, der erst mit des anderen Wegzug endete[7]). Er selbst mußte 1662 wegen Ehebruchs ebenfalls die Stadt verlassen; sein Nachfolger wurde noch im gleichen Jahre Daniel Kühnel.

* * *

Der Dienst eines Ratsmusikanten beschränkte sich auf die Sonn- und Festtage und die Betstunde am Freitag abend. Nahmen diese Pflichten nicht alle Kräfte in Anspruch, so blieb andererseits die Gegenleistung hinter den Lebensbedürfnissen zurück: die Herren Scholarchen versäumten bei der Annahme eines neuen Musikanten angesichts der geringen Besoldungen niemals, auf die reichen

---

[1]) Suppl. 31. Dez. 1644.
[2]) Suppl. 7. März 1639.
[3]) Rechenmeisterbuch, 12. Nov. 1642, Rechn. d. Alm. K.: „. . . dann er d. 14. 7br. 1644 zu Sachsenhausen gestorben und allda begraben worden."
[4]) Suppl. 2. Juni, 1. Okt. 1646.
[5]) Das Datum des 31. Mai (Valentin, S. 168) ist nicht richtig, vielmehr war er am 30. bereits „vor ohngefehr acht tagen" verstorben (Suppl. Saffran).
[6]) Dekr. 4. Juni 1650.
[7]) Suppl. 8. Jan., 30. Mai 1650.

„Accidentien" hinzuweisen, die Nebeneinnahmen von Hochzeiten und Lustbarkeiten. Wie es damit bestellt war, haben wir schon bei den Spielleuten gesehen; nur mit dem Unterschiede, daß diese den Ratsmusikanten gegenüber noch erheblich im Vorteil waren, weil die große Masse des Publikums an den beliebten Türmern festhielt. Die meisten Aufträge, auch von den Veranstaltern, gingen geradenwegs an den „Meister", der die Genossen jeden Montag benachrichtigte[1]). Den Stadtmusikanten blieb unbestritten nur die Musik in der Kirche, wie sie bei der Trauung in vornehmen Familien üblich war; darauf bezieht sich wahrscheinlich die Aufzeichnung des Joh. Max. zum Jungen, daß er bei seiner Hochzeit mit Marie Stalburg im Jahre 1625 dem Kapellmeister und den 5 Posaunenbläsern 24 Gulden entrichtete außer den 16 Gulden, welche 4 Spielleute, der Pfeifer und der Trommelschläger zusammen erhielten[2]). Aber die Sitte geriet unter dem Einfluß strenger Luxusvorschriften allmählich in Vergessenheit, und um die Mitte des Jahrhunderts begehrten sogar „solche personen, so sich sonsten vor andern einer kleinen Music hetten bedienen können", bei ihrer Hochzeit nicht einmal das Spiel der großen Orgel[3]). Ebensowenig hielt sich auf die Dauer die Musik bei den Progressionen (Jahresversetzungen) des Gymnasiums, welche eine bescheidene „Verehrung" einbrachte[4]). Die Nebeneinnahmen gingen seit 1640 erheblich zurück, da in die Polizeiordnung auf Grund von Klagen, „daß sowol die Musicanten in der Kirchen, als auch die Thürmer ein vbermäßiges von den Hochzeiten erfordern", eine Verwarnung aufgenommen wurde. So blieb den Ratsmusikanten kein anderer Ausweg, als sich ihrer Haut zu wehren.

Nichts zeigt deutlicher den Wandel der Verhältnisse im Frankfurter Musikleben als dieser Kampf um die „Akzidentien", die gut bezahlten Privataufträge. Besitzen wir doch bereits von 1624 eine Supplikation folgenden Wortlauts:

> „Demnach sich under den Musicanten alhier ein große Vnordnung und Wiederwillen ereignet, indem etliche, darunter auch frembde, bevorab Beysaß, sich understehen, uns den bestälten Musikanten das Brod aus dem Munde zu nehmen,
>
> Weill es denn für sich selbst billich und recht, auch solches der Vleiß erfordert, daß wir Kirchen und Schulen mit der Musica fleißig dienen und auffwarten sollen, auch in andern Reichsstätten die bestälten Musicanten den gemeinen andern vorgezogen werden,
>
> Als ist ... unser sämptlich ansuchen ..., Sie geruhen uns mit gnädiger Verbesserung unsers Dienstes (laut anderer Reichsstädt Bestallung) großgünstiglichen zu bedencken, damit wir auch vor andern gemeinen und zum Theil frembden Musicanten und Beisassen, bevorab auff Hochzeiten (wie es in andern Reichsstädten gebräuchlich) den Vorzug haben möchten[5])."

Ein Vierteljahrhundert später aber klagen die hauptamtlichen Kapellmusiker[6]), es könnten sich an den Hochzeiten kaum die „gemeinen Spielleut mit Angst und

[1]) Suppl. Repp-Fleischmann, 1. Sept. 1629.
[2]) Vgl. K. Bräuer: Studien zur Geschichte der Lebenshaltung in Frankfurt a. M. während des 17. und 18. Jahrhunderts (Veröffentl. der hist. Komm. der Stadt Frankfurt, II, Frankfurt 1915), II, 8.
[3]) Suppl. Böddecker, 19. Febr. 1656.
[4]) Rechenmeisterbuch, 13. Mai 1645, 9. Mai, 7. Sept. 1646.
[5]) Suppl. 19. (20.) Juli 1624.
[6]) Suppl. 6. Sept. 1649, unterschrieben von Herbst, Böddecker, Hupka, Steffan, Hübner, Saffran.

Noth erhalten", so daß ihnen selbst nichts übrig bleibe, als daß sie sich „anstatt der Music hingegen des Weynens, Winselns, Seufzens und Wehklagens würden gebrauchen müssen". Unter den „gemeinen Spielleuten" dieses beweglichen Klagerufs sind die „bestellten Musikanten" von ehedem mit zu verstehen! Es ist also mit den Ratsmusikanten, als deren ersten wir Hupka bezeichneten, ein neuer Stand an die Spitze des Musikerberufs getreten.

Die Beschwerden hören nicht auf, daß „andere in Musica wenig erfahrene Leute sich umb ein Geringes und fast die Kost des Tages angeben und gebrauchen lassen und dadurch denen zur löbl. Capellen bestellten Musicis das brodt für den mund hinwegnehmen, zu geschweigen des verdrusses, so ihretwegen die Hochzeitlichen H. Gäste empfinden mussen . . ."[1]). Von dem Rat Hilfe zu erwarten, war meist aussichtslos, da er selbst nach beiden Seiten hin gebunden war. Als die Musikanten der Katharinen- und Peterskirche gegen einen Tambour des Bürgermilitärs auf Unterlassung des Auffspielens klagten[2]), entschied der Rat: „Soll man denen Supplicanten thunlichen Dingen nach verhelffen, doch daß denen im Dienst stehenden Soldaten in etwas nachgesehen werde" — eine Rücksicht, die dadurch zu erklären ist, daß unter den freiwilligen Hilfskräften der Kirchenmusik sich auch Soldaten befanden, wie z. B. der Schlesier Michael Conrad, ein früheres Mitglied der Dresdner Hofkapelle[3]) und der Feldtrompeter Wilhelm Sander, der es sogar zu einer Bestallung bei der Barfüßerkirche brachte[4]). Gemeinsame Sache mit den übrigen machten die Ratsmusikanten, wenn es galt, gegen Musizierverbote Sturm zu laufen, zumal da diese meist in Zeiten fielen, wo es schon schwer genug war, mit der Musik, ihrem „Acker und Pflug" zugleich[5]), sich durchzuschlagen. Was wir beispielsweise aus den Schwedentagen der dreißiger Jahre über den Stand des Musikunterrichts hören, klingt durchaus glaubhaft und fordert geradezu Vergleiche mit unserer trüben Gegenwart heraus: es habe „zwar vordem die Institutio uff Instrumenten, Lauten und Geigen, dabevohr bey anderer Leuth Kindern und Liebhabern der Music etwas getan, jedoch dasselbe auch nicht mehr in flore, sondern theils wegen der betrübten Zeit, theils wegen einziehung der Unkosten je länger je schlechter wird, zudem nicht mehr Einer oder zween, sondern ein gut theil mehr sind, die sich solcher Institution unternommen"[6]). Vielfach machten die Bittsteller das Fehlen der Musik für alle eingerissenen Unsitten verantwortlich und versicherten allen Ernstes, „daß man bey den Hochzeiten kein unzüchtig, leichtfertige Täntz, oder andere Üppigkeiten, sondern ehrbare und Christliche Psalmen und geistliche gesänge, so in den betstunden gesungen und gebettet werden, zu musiciren pfleget und dadurch Gott der Herr gelobet und gepriesen wird"[7]). Die ablehnende Haltung des Rates war in den drückenden Kriegszeiten allerdings begreiflich; kam es doch vor, daß die Musikanten sich auf die Ankunft des Schwedenkönigs oder andere politische Ereignisse als Vorzeichen

---

[1]) Suppl. Kühnel, 26. Febr. 1663.
[2]) Suppl. 14. Okt. 1658.
[3]) Suppl. 16. Jan. 1638; er ließ sich „horis vacantibus" in der Barfüßerkirche „vocaliter und ex instrumentis" hören.
[4]) Suppl. 29. Okt. 1661.
[5]) Suppl. 26. April 1631.
[6]) Suppl. 9. Juni 1631.
[7]) Suppl. 2. Febr. 1632.

besserer Tage beriefen, die Ratsherren aber in derselben Sitzung Nachricht vom Auszug Gustav Adolfs gegen den Feind oder der nahenden Pestgefahr erhielten. Beim Türkenkrieg zogen der Rat sowohl, wie die Kapellmusik Erkundigungen in Straßburg, Nürnberg, Augsburg und anderen deutschen Reichsstädten ein, wie weit das Musizieren gestattet sei. Drei Nürnberger Bürger bezeugten[1]), „daß die Aufwartung der Musicanten bißhero allezeit, wiewohl nur bei denen Mahlzeiten in Nürnberg verstattet und zugelassen gewesen und noch, die Täntze aber nicht zugelassen worden; doch gleichwohl denen Musicanten die Vertröstung geschehen, daß nach jetzigen Osterferien die Täntze und aufffspielung darbey ebenfalls sollen vergünstiget und zugelassen werden". Solche Hinweise auf die Stellung der Musikanten in anderen Städten oder gar an fürstlichen Höfen[2]) waren nicht selten (wir sahen es schon in der Gesamteingabe von 1624) und führten bei dem Ehrgeiz der Frankfurter, nicht hinter anderen zurückzubleiben, noch am ehesten zum Erfolg.

* *
*

Wir müßten uns nach all diesen Zeugnissen das Los der Ratsmusikanten sehr trübe vorstellen, hätten wir nicht auf Grund anderer Dokumente das Recht, bei den meisten von ihnen einen bescheidenen Wohlstand vorauszusetzen. Wir hören von Landbesitz, von geschäftlichen Reisen weithin, und es ist sehr zweifelhaft, ob diese immer mit dem musikalischen Beruf so in Zusammenhang standen, wie es bei Hans Georg Beck der Fall war. Das Nachlaßverzeichnis dieses vielseitigen Mannes umfaßt nicht weniger als 135 verschiedene gedruckte und geschriebene Notenbücher und kommt uns vor wie ein sorgsam geführtes Musikalienlager, das jedem Bedürfnis der Zeit Rechnung trägt, für Haus und Gesellschaft, wie für die Gemeinde Andächtiger etwas bietet und die beliebten Künstler der Heimat mit den gefeierten Meistern Deutschlands und Italiens zusammen nennt[3]). Wir entnehmen hieraus (der mehrfachen Dubletten zu geschweigen), daß der Beisitzer offenbar einen ausgedehnten Musikalienhandel trieb, wozu Frankfurt als Ort bedeutender Musikverlage und Mittelpunkt der Büchermessen ja ein günstiger Boden war; ein weiterer Zweig von Beck's Tätigkeit, sein Musikinstrumentenvertrieb, ist uns durch Rechnungen und den im selben Verzeichnis überlieferten glänzenden Bestand seines Lagers sicher belegt[4]). Wahrscheinlich war er selbst Geigenbauer; zu seiner Kundschaft zählte die Kantorei, wie aus den Büchern des Kastenamts hervorgeht.

Der letzteren Quelle folgend seien noch einige weitere Instrumentenmacher genannt. Frankfurter werden wir sonst bloß noch als Orgelbauer treffen; dagegen lieferte Thomas Ayermann in Nürnberg mehrmals Posaunen, Mang Helmer, vielleicht identisch mit dem „Lautenmacher von Mainz", reparierte die Theorbe

[1]) Suppl. 21. April 1664.

[2]) Steffan berief sich bei einer Bitte um höheres Gehalt darauf, daß er am Dresdner Hof 200 Reichsthaler und freien Tisch erhalten habe (Suppl. 16. Jan. 1651).

[3]) Italiener im ganzen 15 mit fast der doppelten Anzahl von Druckwerken, sehr bezeichnend für ihre an der Wirkungsstätte Herbst's begreifliche Schätzung. Von ihm selbst ist das Sammelwerk „20 Canzones und 8 Sonaten" (1626?) aufgeführt; auch die Frankfurter L. v. Hörnigk und D. Oberndörffer fehlen nicht.

[4]) Das ganze Inventar (1638, Nr. 19) ist als Beilage 1 meiner Breslauer Dissertation (1923): „Das Musikwesen der Stadt Frankfurt" usw. beigefügt (Manuskript).

der Barfüßerkirche[1]). Seit 1648 erscheint in den Büchern des Almosenkastens nur noch eine zusammenfassende Rubrik, wieviel für „Musicalische partes, instruments und Seyten dieses Jahr über uff Begehren des Capellmeisters bezahlt worden". Die durchschnittlichen Aufwendungen hierfür gingen seit der Jahrhundertmitte zurück; betrugen sie vorher selten unter 20 Gulden, im Jahre 1648 sogar die auffallende Summe von 251 2/3 Gulden, so erreichte sie seitdem zweistellige Ziffern nur noch, wenn Orgelreparaturen oder gar „Liechter zur Winterzeit" einbezogen wurden.

Auch die Gehälter erfuhren 1649 eine Verminderung von einem Viertel bis zur Hälfte ihres Betrages — ein verhängnisvoller Schritt, den die Stadt mit ihrer finanziellen Belastung beim Kriegsende begründete. Einen geringen Ersatz bot sie einzelnen der Betroffenen durch einmalige besondere Zuwendung oder Heranziehung zu anderweitigen Diensten[2]). Damit waren die Ratsmusikanten noch mehr als zuvor auf Nebeneinnahmen angewiesen, und es kam zu unerfreulichem Brotneid in ihrem eigenen Kreise. Ein Symptom dafür ist der Streitfall Beck-Hübner, von dem bereits die Rede war; er führte nach einem häßlichen Auftritt in der Kirche zur Maßregelung Hübner's, der schon zuvor auf die Hälfte seiner Jahresbesoldung gesetzt worden war. In dem Protokoll über diese Vorgänge sind die Aussagen Saffran's für den damaligen Zustand am bezeichnendsten.

Verhör unter Vorsitz des Ratsherrn Erasmus Seyffart.

(Suppl. 21. Juni 1650.)

... 1. Testis Dieterich Saffran Musicus:

Alß er am nechstverwichenen Sontag in die Kirch kommen und das Vatter unser kaum ausgebettet, seyen Hübner, sonsten der Wormbser (genannt) und George Diehl, der Niclaß Thürmer, beyeinander gestanden, und der Niclaß Thürmer zu schelten angefangen, der Jenige sey ein Dieb und Schelm, der Ihme die Hochzeit abgespannet. (Es seye aber damit also beschaffen, daß der jüngst gewesene Hochzeiter H. Holtzhausen ... zu seiner Hochzeit Peter Mengeln, den gewesenen Pfarrthürmer: der Mann uff dem Kauffhaus aber den Niclaßthürmer bestelt gehabt, und weil gedachter Hochzeiter jenen kurtzumb haben wollen, sey diesem wieder abgesaget worden.)

Darauf der Wormbser gesagt, es weren Bernhäuter und Schelmen Bossen, daß einer dem andern Hochzeit anspannete, wie er Deponent ihm dann auch eine, nemblich des Holtzhausen, abgeloffen hette. Er Deponent aber geantwortet: solte es demjenigen sagen, der es gethan hette, er hette es nit gethan und begehrte nit zu zanken. Wozu Beck darbey stehend gesagt: Es seyen keine Bernhäuter Bossen, das weren Bernhäuter Bossen, wenn man einen verachtete, wie ihme geschehen were. Hierauff der Wormbser gleich alßbald Becken einen Ehebrecherischen Dieb und Schelmen gescholten, solte nach Wormbs gehen und seine ehebrecherischen Händel daselbst austragen, er Beck stehle ihm Wormbsern das Brot wie ein Dieb und Schelm aus dem Mund, und laut geredt, daß man es wohl

[1]) Rechn. d. Alm.-K. 1629, 1632. Manche Neuanschaffungen gingen durch die Hand des Kapellmeisters, und auch der Lautenist besaß in diesem Punkt ziemliche Freiheit. So vergütete der Kasten 1643 „für ein Baß-Viol, so d. Capellmeister praesentiret, undt allein in der Kirch zu gebrauchen" 7 1/2 Gulden, „für ein paduanisch Lauten-Corpus, so zu einer Theorben zugerichtet worden", dem Lautenisten 9 Gulden.

[2]) Saffran wirkte 1654 als Meßwagenmeister und bewarb sich 1663 (Suppl. 10. Nov.), „weil der 2. Tag bei Hochzeiten abgeschafft", um den Weinsticherdienst.

auff der großen Orgel und weit in der Kirchen hören können, welches der Capellmeister darzu kommend endlich gestillet, mit Vermelden, man müste diesem Ding anderst rath schaffen.

Der Niclasthürmer seye aber hierüber so zornig gewesen, daß, weil er anderst nit vermeint gehabt, Beck seye Ursach, daß Ihme die obangeregte Hochzeit abgesaget worden, er sich auch vernehmen lassen, es wäre kein Wunder, daß, wenn es anderstwo und nit in der Kirche were, er Ihme Becken einen Degen zwischen die Rippen stieße.

2. Testis Peter Mengel (wiederholt im Wesentlichen die beleidigenden Worte Hübner's).

Herbst's schriftliche Stellungnahme zu dem Vorfall s. o., S. 42.

Anderthalb Jahrzehnte später aber war das Interesse des Rates an der Kirchenmusik so weit erloschen, daß er bei der Bewerbung des „Musicus Instrumentalis" Leonhard Senfft[1]) um die vakante Stelle des fortgezogenen ehemaligen Trompeters Sander beschloß:

„Soll man ihm sein Suchen abschlagen und bei der Recheney nachsuchen lassen, was die Kirchen Musik das Jahr über kosten möge und nach Veranlassung davon reden, so denen Herrn Scholarchen commitiret worden."

Der freudige Aufschwung, den Herbst's Ankunft gebracht hatte, war bei seinem Ableben unlustigen Sparmethoden gewichen: die Glanzzeit der städtischen Kapellmusik war vorüber.

Bestallte Musikanten der Barfüßer- (B) und Katharinenkirche (C), 1623—1666.

Ayme, Joannes[2])	1631	B
Beck, Hans Georg	1627—1637	B
Beck, Hans Hector	1650—1662, 1672—1673	B
Böhaimb, Roland[3])	1628—1629	B
Bolch, Albrecht	1623— ?	B
Bolch, Johann	1626 bis nach 1658	C
Boller, Adam[4])	1658— ?	C
Boly (?), Michael	genannt 1658	C
Diehl, Georg[5])	1639—1658	B
Fleischmann, Jonas	genannt 1627, 1631	C
Fleischmann, Peter	1605—1625	B
Gillner, Casimir	genannt 1658	C[6])
Hainlin, Caspar[7])	1628— ?	C
Heppener, Johann	genannt 1628	C
Heppener, Peter I	1615—1632	B, C
Heppener, Peter II	1649— ?	C
Holtzmann, Christoph	1605 bis nach 1634	C
Hörnick, Andreas	1624—1632	B

[1]) Eines Schülers von Hektor Beck, der bereits 8 Jahre lang der Kapellmusik beiwohnte (Suppl. 28. Dez. 1665).
[2]) Kornettist 6 Monate im Dienst, vgl. Valentin, S. 169.
[3]) Kornettist aus Nürnberg, Suppl. 28. Aug. 1628. (Valentin, S. 133 schreibt irrtümlich Nikolaus B.)
[4]) Pfarrtürmer.
[5]) Niklastürmer.
[6]) Vielleicht Peterskirche.
[7]) Aus Augsburg, Diurn. d. A. K. 8. Okt. 1628.

Bestallte Musikanten der Barfüßer-(B) und Katharinenkirche (C). 1623—1666.

Hübner, Johann Henrich	1646—1652	B
Hupka, Gottfried	1627—1650	B
Hut, Johann Michael	1636— ?	B
Krapp, Johann Adam	genannt 1658	C[1])
Krebs, Johann Ludwig	genannt 1634, 1648	C
Kühnel, Johann Daniel	1662—1669	B
Leyer, Johann Thobias	genannt 1658	C
Lutz, Hans	1625—1627	B
Lutz, Heinrich[2])	1622 bis nach 1634	B
Mengel, Alexander[3])	1605 bis nach 1630	B
Mengel, Peter[3])	1642(49) bis nach 1658	B
Müller, Henrich[4])	1611—1638	B
Mylius, Johann Daniel	1618— ?	B
Mylius, Johann Rudolf	1628— ?	B
Pistorius, Joh. Nikol.	1639—1644	B
Saffran, Dieterich	1647 bis nach 1666	B
Sander, Wilhelm	1661—1665	B
Steffan, Johann	1636—1675	B
Teuerling, Hans[5])	1624 bis nach 1631	B

3. Die Kantoren.

Der «Cantor scholae», die musikalische Lehrkraft des Gymnasiums, hatte bis zum Beginn der von uns betrachteten Periode auch für die städtische Kirchenmusik Sorge zu tragen. Es stand ihm dabei der Chor der armen Schüler («pauperes») zur Verfügung, sowie die bescheidenen Instrumentalkräfte, deren bereits in der Einleitung gedacht wurde. Die Pauperes erhielten freie Ausbildung und mußten dafür nicht allein in der Kirche, sondern auch bei Leichenbegängnissen und auf der Straße singen. In den Schulgesetzen waren sie mit einer eigenen Ordnung bedacht[6]), die nicht umsonst hauptsächlich aus Vorschriften gegen Ungehorsam und Verschwendung der Choreinnahmen bestand, wie es denn auch 1599 im Schlußparagraphen (XII) zusammenfassend heißt:

„Vnd in summa (sollen sich die Pauperes) neben andern Schülern also verhalten / daß man bei jnen ein wahre Gottesfurcht / auch einen Lust zu den studijs, und ein demüthig Ehrerbietung gegen den Herrn Praeceptoribus vermercken könne / wer dieses nicht zu thun begeret / der mag sich davon packen / vnd ihme suchen solchen Orth / da man ihn seines Muthwillens geleben laß."

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts müssen die singenden Schüler in hohem Grade volkstümlich gewesen sein. Der Rektor Gravelius hielt sich für befugt, sie „ehrlichen Leuten auf Begehren" als Musikanten zuzuschicken, und ließ sie gelegentlich auf dem Heimweg vor eines Bürgers Behausung „ein oder zwei Canzonetten — mit nichten aber (wie man ihm vorwarf) turpia oder ludicra pressa

[1]) Vielleicht Peterskirche.
[2]) Bruder des Vorigen.
[3]) Pfarrtürmer.
[4]) Niklastürmer.
[5]) Auch Deuerling, Deuerle; genannt bereits 1612 als Spielmann (Valentin, S. 116).
[6]) S. Valentin, S. 94—97 (Auszug).

voce oder heymlich singen"[1]). Auch die berühmte Taufe des nachmaligen Predigers Liechtstein und seines jüdischen Vaters im Jahre 1606 führte man darauf zurück, daß letzterem „sonderlich sehr wohlgefallen die gottseligen Gesänge, welche von beyden Chören vor den Hausern gesungen wurden", so daß er „eine Anmuth zu der christlichen Religion" bekam[2]). Kantor war damals, von 1601—08, Andreas Myller, dessen vielseitiges Wirken C. Valentin eingehend gewürdigt hat. Sein Hauptverdienst mag gewesen sein, daß er sich gegen die widerstreitenden Einflüsse seiner Vorgesetzten, insbesondere die demoralisierende Haltung des vorhin genannten Gravelius durchzusetzen wußte[3]); bei seinem Nachfolger im Kantorenamt, dem Magister Johann Schwartz (Melander), traten diese Gegensätze hemmend hervor, am krassesten 1617 beim hundertjährigen Jubelfest der Reformation: der Rektor Hirtzwig ließ eigenmächtig bereits am Vortage in der Barfüßerkirche Figuralmusik anstellen, obwohl das Predigerministerium der Meinung war[4]),

> „es wolle sich nicht woll schicken, daß der Cantor uff die Sambstage musicire, denn es habe ein Ersamer Rath anordnung gethan, daß man allein den Sontag und Montag soll feierlich halten. Sollte man nun am sambstag die orgell undt Music auch brauchen, so werde es das ansehen haben, als wenn der sambstag auch ein feiertag seie; zudem sei ez auch ein Neuwes, denn man habe nie weder auf ostern, pfingsten oder weihnachten in profesto solcher gestalt musicirt . . ."

Wie weit es mit der Schulmusik schließlich kam, geht aus den Beschwerden hervor, welche Herbst in seinem ersten Amtsjahr gegen Hirtzwig zu führen hatte, um seine Reformen in Gang zu bringen. Unter Berufung auf seine Bestallung als director musices „dergestalt, daß ich einzig und allein die Music in der Barfüßerkirche Beides, vor und nach der Predigt, dirigiren und führen solte"[5]), schreibt er, es sei ihm

> „wider Verhoffen vor ungefehr 14 tagen, auß antrieb und persuasion des Rectoris von den großg. Herrn Scholarchis (anbefohlen worden) . . . daß ich vor

[1]) Th. Bömel: Das Frankfurter Gymnasium unter dem Rektor Hirtzwig (Schulprogramm 1829), S. 6.

[2]) Phil. Jac. Spener: Leichpredigt usw. für Georg Philipp Liechtstein (Frankfurt 1682). Die ärmeren Kinder der deutschen Schulen sammelten ebenfalls nach dem Vorbild des Gymnasialchors Almosen, so daß der Entwurf einer „Teutschen Schulordnung" von 1591 (Manuskript der Stadtbibliothek) die Bürger vor der „Menge solcher umbsturzer(!) mit ihrem stettigen Singen vor den Heussern" zu schützen suchte.

[3]) Valentin, S. 98—109.

[4]) Eingabe bei den Akten über Religion und Kirchenwesen VI, Fol. 44.

[5]) Suppl. 15. Juli 1624. Eine Schilderung des Frankfurter Gottesdienstes (Stadtarchiv: Sammlung Uffenbach, Bd. 16: Collectanea Francof. I, fol. 57, § 4, Manuskript, 1728) dürfte — obwohl 100 Jahre später verfaßt, bei der konservativen Haltung des Kirchenregiments auch für den Gebrauch des 17. Jahrhunderts zutreffen:

> „Der Anfang wird zu den Barfüßern, als der vornehmsten Hauptkirchen mit der Orgel gemacht, mit derselbigen abgewechselt, präambuliret und dareingeschlagen. Darauf wird ein Lied angestimmet, und unter demselben wird zum andernmal mit der Glocken geläutet . . . Wenn das erste Lied aus ist, wird nach einem abermaligen Präambulo auf der Orgel der christliche Glaube nach Lutheri Composition gesungen, und unter demselben zum drittenmal mit der Glocken geleutet. Auf den Glauben wird ein Stück figuraliter musicirt, welches ein berühmter Musicus dirigiret. Zu Ende der Music gehet der Prediger . . . auf die Cantzel und verrichtet die Hauptpredigt."

Zur Zeit Uffenbach's wurde im Nachmittagsgottesdienst „die Music, so frühe gehalten, wiederholet"; bis zu Herbst's Tode lag sie dagegen der Schulmusik unter der Leitung des Kantors ob.

der Predigt und also das fürnembste Stück den Cantoren mit seinen zwar übel qualificirten adjuvantes musiciren lassen sollte, mit verwenden als wenn sonsten die Schulmusic gantz fallen möchte. Welches nichtige Vorgeben im grund nichts werth, dann sie ja drey tag in der Woche Ihre Music in der Schul exerciren können, und dero wegen zwar ungereumbt, daß sies allererst in der Kirche cum taedio auditorum lehren (lernen) sollen . . ."

Was Hirtzwig betrifft, so dürfen wir nicht ohne weiteres Herbst's Behauptung Glauben schenken, daß er „auß lauterem Ehrgeiz, da doch das wenigst in der Music nichts verstehet, wie in andern Schulsachen, also auch über die Kirchen Music das völlig Commando" führen wollte; vielmehr wirkte er zweifellos neben dem schwachen Kantor als die treibende Kraft, daß wenigstens so viel geleistet wurde, als die ungünstigen Verhältnisse zuließen[1]).

* *
*

Die Gesundung der Schulmusik begann wenige Monate später mit dem Eintritt des Magisters Laurentius Erhardi aus Hagenau[2]). Er wurde zum Kantor und Präzeptor der Quarta ernannt, während Schwartz seine musikalische Tätigkeit aufgab, um im Lehramt aufzurücken. Erhardi hat sein Amt über 40 Jahre versehen und ist somit der einzige, dessen Arbeit unsern ganzen Zeitraum begleitet, da Herbst selber fast ein Jahrzehnt in der Fremde weilte. Es war nicht immer leicht, mit ihm auszukommen: mehr als einmal hatte er sich wegen seines hitzigen Temperaments zu verantworten; als Schulmeister züchtigte er die Herrensöhnchen wie jeden andern, und 1650 wurde sogar im Rat „von seiner Abschaffung geredet und gleich ein anderer vor geschlagen"[3]). Aber er hat die Schulmusik wieder zu Ehren gebracht und im kirchlichen Musikleben der Stadt eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt[4]). Für den Musikunterricht waren bei seiner Ankunft in der Schulordnung nur wenige Anhaltspunkte gegeben[5]); er begann in Quarta, wurde in Tertia fortgesetzt, in der Sekunda sollte „Musica figuralis wie in allen andern (Klassen) fleißig getrieben werden", während in Prima das alte Geschwisterpaar „Arithmetices & Musices Exercitium zu continuiren" war. Die nächste Auflage der Schulordnung[6]) gibt uns einen besseren Einblick in die Lehrtätigkeit des Kantors und „gewisser Personen", die ihm als Hilfskräfte zur Seite standen. Es heißt darin von der Quarta:

„Weilen in dieser Classe der Anfang in der Music gemacht: Sollen hierinnen . . . drey Ordines angestelt / unnd also abgetheilt werden / daß hier eine gewisse Person die bloße rudimenta docire; solche / ein andere in Tertia per fugas, bicinia unnd dergleichen confirmire, dann vff Befindung die Knaben dem Cantori ad Plenum Chorum figuralem, so in Secunda und Prima zu treiben, überlassen werden."

---

[1]) Vgl. Valentin, S. 142.
[2]) Dekr. 27. Jan. 1625.
[3]) 20. Juni 1650. Der Vorgeschlagene war Christophorus Bartholomäus von Grimma, der als ein „guter Musicus" galt.
[4]) Ein „Epicedium à 3 Voc." von Erhardi („In deine Hände befehle ich") findet sich in Waldschmidt's Trauerpredigt für den Hess.-Darmst. Geh. Rat Friedr. List, Frankfurt 1645, bei Antoni Hummen (Stadtbibliothek).
[5]) Schulordnung 1626 (Stadtbibliothek).
[6]) Schulordnung 1654, S. 12ff.

Es war also für eine systematische Unterweisung in der Musik gesorgt. In Tertia war außerdem vorgeschrieben, daß „die Knaben — welches auch de Musica in genere zu verstehen — vom Cantore in beyseyn deß Rectoris wöchentlich scharpff examinirt werden" sollten. In den Oberklassen ließ zeitweise die Disziplin zu wünschen übrig, so daß „vom Rectore mit zeitlichem visitiren ... dem Cantori die Hand geboten" werden mußte.

Daß es Erhardi schon als jungem Schulkollegen nicht an Selbstbewußtsein fehlte, beweist ein Schreiben, in dem er seine Pflichten mit denen des Kapellmeisters vergleicht; für uns ist es deswegen von Interesse, weil wir daraus Näheres über seine Tätigkeit bei der Kirchenmusik erfahren. Er klagt[1]),

„daß diejenige Accidentia, so hiebevor meine Antecessores und Vorfahren bey Hochzeiten und sonsten gehabt, und jährlichs auff ein ehrlichs gebracht wird, mir als jetzigem Cantori dahero entzogen werden und der Capellmeister derselben darumb allein Theilhaftig wird, weil E. Wohledel G. und F. W. dem Capellmeister die Direction der Music in der Barfüßer Kirche (dahero solche Accidentia rühren) anzubefehlen Ihnen gefallen lassen. Nichtsdestoweniger aber neben dem Choral auch die Figural Music nicht allein in S. Catharinen Kirchen, sondern auch zu den Barfüßern Nachmittags vor der Predigt, so wol als (es) Vormittags von dem Capellmeister beschicht, von mir bestelt und deswegen behöriger Fleiß und Mühewaltung mit Absetzung der Musicalischen Stück und sonsten von uns beeden, dem Capellmeister und mir, angewendet sein will."

Die Regelung war also ganz im Sinne Herbst's erfolgt, der vorgeschlagen hatte[2]):

„Wann aber je die übel bestellte Schulmusic in der Kirche müste practiciret sein, könnte solche füglich ... entweder in der Mittagspredigt, oder bey S. Catharinen angestellt werden, biß es mit der Zeit in einen besseren stand gebracht würdt."

Als Leiter der Musik zu St. Katharinen hatte Erhardi tatsächlich ähnliche Aufgaben wie der Kapellmeister an der Barfüßerkirche. Er war redlich bemüht, nicht allein den Sängerchor, sondern auch die neugeschaffene Kapellmusik und das Orgelspiel in die Höhe zu bringen. Als Anerkennung erhielt er seit 1632 aus dem Kasten einen Besoldungszuschuß von 10 Gulden; die Supplikation, in welcher er darum einkam[3]), zielt erfreulicherweise mehr auf eine Verbesserung der ihm anvertrauten Instrumentalmusik, als seines „Salarii wegen der Cantorei", und das beigefügte „kleine Verzeichnuß des defects der Music zu St. Cathrin allhier" (Beilage 2) gleicht in seinen drei Punkten durchaus den Memorialen Herbst's, die sich erhalten haben. C. Valentin scheint mir das Verhältnis nicht völlig getroffen zu haben, wenn sie in ihrem Schlußwort sagt[4]):

„Mit Gründung der Musikdirektorstelle teilen sich die Funktionen: dem Kantor bleibt der Schulunterricht, wie der ein- und mehrstimmige Choralgesang in und außerhalb der Kirche; dem Direktor das Einstudieren der Kapellknaben, das Überwachen des Orgel- und Generalbaßspiels, des neu eingerichteten (?) Instrumentalchors bei dem Kirchenkonzert."

---

1) Suppl. 23. Juli 1629.
2) Suppl. 15. Juli 1624, vgl. oben den Beginn des 2. Abschnittes.
3) Suppl. 28. Juni 1632.
4) Valentin, S. 261.

Von einer derartigen Arbeitsteilung zwischen Kantor und Kapellmeister kann nicht die Rede sein; vielmehr hatten sie ähnliche Aufgaben in verschiedenen Wirkungskreisen zu erfüllen. Bloß der Chorgesang zählte zu den Pflichten allein des Schulchores, der daher am Sonntag offenbar in beiden Hauptkirchen beschäftigt war und außer dem Figuralgesang in St. Katharinen auch den Choralgesang in derselben und der Barfüßerkirche auszuführen hatte. In einem 1627 von den Scholarchen im Namen der Prediger erstatteten Memorial[1]) lautet der vierte Punkt:

„daß dem Cantori iniungirt werden möchte, unter dem Kirchengesang den Chorum uff den (dem ?) Schülerlettner (der Barfüßerkirche) zu führen, damit die Schüler mit dem Vorsinger zugleich singen und so große dissonanz verhütten werden möchte."

Als der alternde Erhardi sich zurückzog, waren die Leistungen des Gymnasialchors im Abnehmen begriffen; die Prediger mußten sogar 1665[2]) übel vermerken, daß „die Schüler uff den Gassen gar zu eylend singen und gemeiniglich die ersten gesetze (Strophen) in den gesängen, sonderlich im Vater unser im Himmelreich auslassen". Auch hier war der frühere Eifer am Ende unseres Zeitraums geschwunden.

Nur in besonderen Fällen wird der Schulchor auch für die Kapellmusik der Barfüßerkirche zur Verfügung gestanden haben. Als Stamm der daselbst beschäftigten vokalen Kräfte, mit denen wir uns noch kurz zu befassen haben, sind die 6—8 Knaben zu betrachten, welche der Kapellmeister in der Musik zu unterrichten hatte[3]). Unter ihnen nahm der 1. Diskantist eine bevorzugte Stellung ein und erhielt zuweilen Geld oder ein Kleid zur Belohnung. Dem Nürnberger Friedrich Lang gewährte man beim Wegzug 10 Taler, nachdem er 4 Jahre lang „in Kirchen und Taffel Music obligirter maßen serviret" hatte und nun beim Eintritt des Stimmwechsels in die Heimat zurückkehrte, um „uff ettlichen principal Instrumenten ettwas sonderlichs zu erfahren"[4]). Ebenfalls nach Nürnberg ging um die Jahrhundertmitte Andreas Krebs, der Sohn eines Ratsmusikanten. Er hatte sich „nicht bloß als Discantist, sondern auch in andern Seytenspielen darneben geübet" und durch den „Herrn Capellmeister" (Herbst) eine Gelegenheit gefunden, „bey welcher er in allen Exercitiis Musicis sich üben" konnte[5]). Ebenso machte es um dieselbe Zeit Leonard Kohl, gebürtiger Nürnberger, der als Altist viele Jahre der Kapellmusik angehörte und ganz in der Art „eines armen notleidenden Scholaren und Studenten" sein „Viaticum" dadurch zu gewinnen wußte, daß er den Stadtvätern im Gelehrtenstil der Zeit alle „alten und neueren Philosophen und deroselben Dollmetscher" als Lobredner der Musik aufzählte[6]). Philipp Friedrich Buchner aus Wertheim beendete 1630[7]) seine vierjährige Diskantistenzeit und kehrte nach auswärtigem Studienaufenthalt von wiederum 4 Jahren als Organist nach Frankfurt zurück.

[1]) Akten über Religion und Kirchenwesen VI, Fol. 211.
[2]) Memorial vom 4. Juli 1665 (Rel. u. Kirch. VII, Fol. 374).
[3]) Vgl. Herbst's Dienstbrief; Valentin, S. 129.
[4]) Suppl. 20. Sept. 1627.
[5]) Suppl. 13. April 1648.
[6]) Suppl. 15. Juni 1647.
[7]) Nicht 1627! (Valentin, S. 55): Rechenmeisterbuch 1630, Suppl. 8. Mai 1634.

Im Umgang mit dem Kapellmeister gewannen die Sänger eine gründliche musikalische Vorschulung und damit einen wertvolleren als den spärlichen klingenden Lohn, der in der Regel nur aus ihrem wöchentlichen Anteil an den gesammelten Einnahmen der Pauperes bestand[1]). Auch ältere Schüler nahmen zeitweise an dieser Ausbildung teil, wie Herbst ausdrücklich bezeugt[2]):

„Überdas so habe ich in Abrichtung der Knaben dieser Zeit viel mehr labores, als vor diesem beschehen, indem ich auch ettliche Scholares auß den majoribus, damit die Kirchen Music erhalten wirdt, gratis und umbsonst ... unterrichten muß."

Von anderen Männerstimmen wird nur der „holsteinische" Bassist Georg Weber gelegentlich erwähnt[3]); erst kurz nach Herbst's Tode erscheinen die Namen zweier Sänger erstmalig in den Büchern der Rechnei[4]). Indessen gab es auch hier zuverlässige und dauerhafte Kräfte. So hat der Schulhalter Johann Georg Schwarz sich „bey dem Exercitio Musico hiesiges Orts bey mehr als 10 Jahr zu der Ehre Gottes ... beharrlich eingefunden"[5]), und viele der bereits in anderem Zusammenhang genannten Musikanten sprechen von ihren „instrumentaliter und vocaliter" ausgeübten Diensten[6]).

Ein Wort wäre noch über die Vorsinger zu sagen. Sie kamen aus den verschiedensten Berufen: 1621[7]) bewarben sich beispielsweise darum neben einem „Schuhflicker" vier Angehörige des Buchdruckergewerbes. Die beiden Vorsingerstellen der Barfüßerkirche wurden meist von Schullehrern versehen und blieben jahrelang in denselben Händen. Nicebandt und Graul sowohl, wie ihre Nachfolger Scheurer und Scheible traten stets gemeinsam hervor, wenn es etwa um die einträgliche Leichenbegleitung oder um die ihnen zustehenden Mäntel zur Winterszeit ging. Kunstleistungen wurden von diesen Männern nicht erwartet, deren Hauptaufgabe im „Vorsingen" der Choräle, der — wie wir gleich hören werden, sehr notwendigen — Stützung des Gemeindegesangs bestand[8]). Meist waren ihnen Schüler beigegeben; so wurde schon 1591 angeordnet[9]):

„Dieweil man uff die Sonntage so wohl vor- als nach Mittag in der Catharinen Kirch spüret, daß den Vorsingern vonn den Zuhörern vnnd Gemeindt inn Ihrem Gesang wenig mitgeholffen wirdt, ... (daß) hinfüro die Teutschen Schulmeister, ein Jahr insonderheit auß seinen armen, doch hierzu qualificirten Schülern zween oder drey verordtnen, welche vor Mittag in ermelter Kirchen, vor undt nach der Predigt den Vorsingern in dem Gesang ein beystandt leisten undt sich dazu bebrauchen lassen sollen."

---

[1]) Suppl. L. H. Hieserich, 22. Nov. 1649.
[2]) Suppl. 21. März 1650.
[3]) Suppl. 20. April 1637, vgl. Valentin, S. 162.
[4]) 28. Aug., 20. Sept. 1666.
[5]) Suppl. 14. Dez. 1665. Valentin (S. 193) nennt ihn einen Schüler Herbst's.
[6]) Suppl. Sander, 19. Okt. 1661.
[7]) Suppl. vom 21./28. Aug., 4./6. Sept. 1621.
[8]) Wichtig ist jedoch, daß wir auch in diesem Kreise eine gründliche Kenntnis und echte Liebe der Tonkunst voraussetzen dürfen; der vorhin genannte Andr. Nicebandt z. B. vermachte sein Positiv und eine Baßgeige der St. Peterskirche (an die er im Alter versetzt worden war) und hinterließ außerdem einen Schatz von kirchlicher und weltlicher Musik, der die gute musikalische Bildung seines Besitzers kennzeichnet (Test. 27. März, Inv. 14. April 1640).
[9]) „Teutsche Schulordtnung" vom 2. Dez. 1591 (Stadtbibliothek).

Im Jahre 1627 baten die Prediger darum[1]),

„daß etliche Schüler, für den Wochenpredigten den Vorsingern in Verrichtung des Gesangs, wie hiebevor auch bräuchlich gewest, adiungirt werden möchten."

Von dem allgemeinen Rückgang der musikalischen Bestrebungen in Frankfurt nach der Jahrhundertmitte wurde der Kirchengesang mit betroffen. 1665 werden die „sing-fehler" scharf gerügt[2]),

„da die Schulmeister und Vorsänger in einem falschen oder Semi-Tonio anfangen (!) und das Gesang erst in die recht stimme ziehen."

Zwei Jahre später aber gab die geringe Anteilnahme am Gemeindegesang zu Klagen Anlaß[3]).

Kantoren: (Andreas Myller, 1601—1608),
Johann Schwartz, 1608—1625,
Laurentius Erhardi, 1625—1665.

4. Die Organisten.

Die Barfüßerkirche behauptete ihren Vorrang auch als Pflegestätte des Orgelspiels. Das ursprüngliche Werk, 1604 von Johann Grorock erbaut[4]), besaß nicht mehr als 10 Register, deren Disposition nur bescheidenen Ansprüchen genügt haben mag; erhielt es doch erst 20 Jahre später „einen rechten Sub Baß oder Gravitet", indem sein Umfang in der Tiefe um eine Oktave erweitert wurde. Diese Veränderung erzielte Herbst's Schwager, der Orgelmacher Niklas Grünwald von Nürnberg[5]), durch Umbau der „quintaten" in der Weise, daß er die Quint hinwegnahm und das Register eine Quarte tiefer stimmte[6]). Derselbe geschickte Mann wurde bald darauf mit der Herstellung eines zweiten Orgelwerks in der gleichen Kirche betraut. Es hatte nach dem Verdingbrief von 1628[7]) folgende Disposition:

1. Prinzipal 4'	4. „offene Octava"
2. Gedackt 8'	5. „Superoctava"
3. Gedackt 4'	6. „Zimbel".

Das Instrument war dazu bestimmt, bei mehrchörigen Kompositionen eine Continuostimme auszuführen, und wir können daher an seinem Gebrauch die Wandlungen der Frankfurter Kapellmusik verfolgen. Bereits 1615, im selben Jahr, in dem zum erstenmal drei- und vierchörig musiziert wurde[8]), war aus dem Nachlaß des Organisten Bernhard Grorock ein Positiv angeschafft worden[9]).

[1]) Rel. u. Kirch. VI, Fol. 211.
[2]) Ebenda VII, Fol. 374.
[3]) Ebenda VIII, Fol. 67.
[4]) Vgl. Valentin, S. 98.
[5]) Vgl. Valentin, S. 130.
[6]) Außerdem reparierte er die Hohlflöten, wechselte im Diskant die Metallpfeifen aus und brachte das ganze Werk auf die richtige Chorhöhe (Suppl. 31. Aug. 1624). Später ersetzte er auch die größeren Prinzipalpfeifen und die vier Blasebälge (Rechenmeisterbuch 21. Aug. 1628).
[7]) Siehe Valentin, S. 130.
[8]) Siehe Valentin, S. 142.
[9]) Diurn. d. Alm.-K. 29. Nov. 1615.

Zu Anfang 1624 zog mit dem neu bestellten Kapellmeister ein zweiter Organist, Matthias Sagittarius, in die Barfüßerkirche ein, vorläufig nur mit seinem eigenen Regal. Angesichts der Mißstände dieses Provisoriums, auf die Herbst in seinen „Motiven und Ursachen" (1628) hinwies[1]), können wir uns den Aufschwung der Kapellmusik erst nach Erbauung der neuen Orgel denken. Diese selbst blieb von 1635—37 auf Herbst's eigenen Antrag verwaist[2]), da wegen der geringen Anzahl von Mitwirkenden damals nicht „per choros" musiziert werden konnte. Übernahm in diesem Fall der „Großorganist", David Oberndörffer, vorübergehend beide Orgeln, so verpflichtete sich nach dessen Ableben (1653) sein Kollege vom kleinen Werk, Johann Heinrich Böddecker, sie dauernd gemeinsam zu bestellen, indem er auf die „Ohnnothwendigkeit zweyer Organisten" hinwies[3]). Mit seinem Anerbieten, das der Rat als Ersparnis gerne annahm, hoffte Böddecker die Einkünfte beider Orgeln an sich zu bringen und erlangte auch für seinen ältesten Sohn, der in Wirklichkeit das große Werk versah, eine geringe Bestallung. Als er jedoch beim Fortgang seines Sohnes 1665 einen Vertreter bestellte und um Weiterzahlung bat, entschied die Ratsversammlung: „Soll man ihn bei seiner Bestallung und beide Orgeln versehen lassen." Es ist klar, daß Böddecker, selbst wenn er sich „abwechselungsweise vor- und nach in frühe- und nachmittags Predigt, auch in allem, so exercirt, hören" ließ[4]), nicht gleichzeitig beide Stellen im bisherigen Umfang ausfüllen konnte. So sehen wir am Ende unserer Periode in der Pflege des Orgelspiels ein Nachlassen eintreten, wiederum ein Symptom der allgemeinen Müdigkeit.

Der langjährige Organist Oberndörffer blieb mit seinen Bezügen hinter dem „Kleinorganisten" zurück und war auf nebenberufliche Einkünfte angewiesen. Er war wohl der volkstümlichste unter den Musikanten, zu seiner Kundschaft zählte bei Hochzeiten und Gastereien „die ganze Bürgerschaft"[5]). Ihm war auch als erstem die Erhebung und Abrechnung des „Orgelgoldgüldens" anvertraut, einer Steuer auf jede von Orgelspiel begleitete Trauung, welche im Jahre 1624 gleichzeitig mit der neuen Organistenstelle geschaffen wurde, damit der Kasten für das ausgeworfene Gehalt von 70 (später 100—120) Gulden „wiederum ein recompens haben möchte"[6]). In diesem Sinn brachte die Bürgerschaft unmittelbare Opfer für das städtische Musikwesen.

Die Bestallung des Matthias Sagittarius von Meran in Tirol zur Kapellmusik als „ordinari Organist ufm Newen Lettner" besagte, „daß er alle und jeden Sonn- und Festtage das Regal daselbst ohne Versäumnis mit allem Fleiß schlagen und seines Diensts treulich abwarten" solle[6]). Aus verschiedenen Belegen wissen wir, wie genau er diesen Verpflichtungen nachgekommen ist und sich jahrelang der Mühe unterzog, das Instrument jedesmal — „vorab in Winterszeiten" — zu stimmen[7]). Mit dem Bau der Orgel vermehrten sich noch seine Dienstleistungen:

---

[1]) Schulakten I, Fol. 313; vgl. Valentin, S. 136. Vollständig mitgeteilt in Beilage 2 dieser Arbeit.
[2]) Memorial von 1636, siehe Beilage 3.
[3]) Suppl. 2. März 1665.
[4]) Suppl. 6. Dez. 1653.
[5]) Suppl. Sagittarius, 28. April 1629.
[6]) Diurn. d. Alm.-K. 14. Jan. 1624.
[7]) Suppl. 26. Aug. 1624; vgl. Beilage.

er hatte seitdem auch in der Mittwochspredigt bei der Litanei zu spielen und „hinfüro beyde positiv zu versehen“[1]). Es ist ein Beweis für seine musikalische Tüchtigkeit, daß er sich (entgegen der bisherigen Annahme) in seiner Stellung gehalten hat, obwohl das Predigerministerium ihn als Katholiken aufs heftigste angriff. Den ersten Anstoß dazu gab 1629 der Übertritt eines Schulhalters zur katholischen Religion, an dem Sagittarius die Schuld tragen sollte[2]). In schärfster Form brachte das Kollegium der Prediger unter der Führung Tettelbach's 1631 seine Vorwürfe als letzten Punkt einer längeren Klage über kirchliche Mißstände vor[3]):

„Zum achten ärgert sich die Gemein sehr daran, welches auch oftmals von vielen gegen uns geandet worden, daß ein Papist und wissentlicher Verführer, der sich unter dem falschen praetext hoffender Bekehrung anfängs eingeschmeichelt, so lang zum organisten in der barfüßer Kirchen geduldet wirdt, welcher auch nicht mitt gebürendem fleiß sein ampt verrichtet wie dann hingegen ettliche aus unsern Musicanten nicht ohne offensichtliche Heuchelei in den Päbstischen Kirchen musiciren helffen, welches beides billich abzuschaffen vndt hierinnen mehr uff Gottes Ehr als eintzeler personen gewinst zu sehen ...“

Achtzehn Monate später galt derselben Angelegenheit eine besondere Denkschrift[4]), in der außerdem behauptet wurde, Sagittarius habe „auch zu mehrmalen bey der Communion nur zu Verschimpffung unserer Religion ... solche Gesäng zu schlagen angefangen, als wenn er einen Tantz auffmachen wollte“. Der Senat beschloß: „Soll man zuvörderst nach einem andern trachten und ihn alsdann abschaffen lassen“ und berief bald darauf nach abgelegtem Probespiel den Darmstädter Organisten Philipp Friedrich Böddecker[5]). Als sich jenes Entlassung aber verzögerte und schließlich ganz zerschlug[6]), auch ein anderer Bewerber, der Organist Friedrich Röter aus Osterode, früherer Hofmusikus in Braunschweig und Celle[7]), bei der Probe versagte, ließ man Sagittarius im Amte. Seine angebliche Dienstenthebung im Jahre 1632[8]) sei durch den geschilderten Sachverhalt richtiggestellt. Er hat sein Verbleiben aber nicht, wie man annehmen könnte, durch Aufgabe seines Glaubens erreicht[9]), sondern in treuer Pflichterfüllung alle Wechselfälle überstanden. Während der Einziehung der geistlichen Güter wirkte er nebenbei als Organist im Deutschen (Ordens-) Hause[10]), gleichwie er bereits früher in der Katharinenkirche ausgeholfen und Orgelreparaturen überwacht hatte[11]). Auf Drängen des Rates leistete er sogar 1634 den Bürgereid[12]), was darauf schließen läßt, daß man sich seiner Dienste für die Zukunft ver-

---

1) Suppl. 18. Dez. 1628, 28. April 1629.
2) Suppl. 28. April 1629.
3) Rel. u. Kirch. VI, Fol. 240.
4) Suppl. 20. Dez. 1632.
5) Suppl. 2. April, Annahme 18. April 1633.
6) Suppl. 8. Aug. 1633.
7) Suppl. 17. Juli 1633.
8) Valentin, S. 135. Auch Hermann Dechent führt sie an (Kirchengeschichte von Frankfurt, Leipzig 1913/21, II, 47).
9) Sein Sohn Joh. Matth. Sagittarius begab sich an einen Ort, wo er „seiner Religion besser und füglicher abwarten könne“ (Suppl. 28. März 1648).
10) Suppl. 13. Mai 1634.
11) Suppl. 28. April 1629; Rechenmeisterbuch 25. Juli 1633.
12) Bürgerbuch 14. Mai 1634.

sichern wollte; er starb jedoch im folgenden Jahre, Anfang Oktober 1635[1]). Seine Hinterlassenschaft enthielt eine Bibliothek, wie sie nur im Besitze eines Musikers von umfassender Bildung und fortschrittlicher Gesinnung sein konnte[2]); ohne Zweifel war er für den Kapellmeister, mit dem er nach seinen eigenen Worten „stetigs in und außer der Kirchen" zusammenkam[3]), zeitlebens eine wichtige Stütze bei seiner Reformarbeit.

Als sein Nachfolger scheidet Philipp Friedrich Buchner völlig aus[4]). Er war von 1634—36 als Organist zu St. Bartholomäi bestallt, solange in dieser, der katholischen Domkirche, evangelischer Gottesdienst abgehalten wurde[5]). Den verantwortungsreichen Kleinorganistendienst an der Barfüßerkirche hätte man schwerlich einem Zwanzigjährigen anvertraut. Diese seit dem Tode des Sagittarius vakante Stelle übernahm 1637 der Vater Friedrich Buchner, Organist zu Wertheim, der nach Herbst's Worten[6]) ebenfalls „dabeneben auch ein trefflicher Violist" war, behielt sie aber nur wenige Monate, da er Anfang 1638 starb. Um den vielbegehrten Posten bewarben sich Tobias Hetzler in Worms, Johann Erasmus Kindermann in Nürnberg und Philipp Friedrich Böddecker, zuletzt in Baden-Durlachschen Diensten[7]).

Mit Böddecker's nunmehr endgültiger Annahme wurde das Frankfurter Musikleben um eine starke Persönlichkeit reicher; man lese nur die prächtige Vorrede zu seiner „Sacra Partitura" (Straßburg 1651)[8])! Als er einem ehrenvollen Ruf in die elsässische Heimat folgte[9]), bekam er in seinem Bruder Johann Heinrich einen beim Rat nicht weniger angesehenen Nachfolger. Durch zahlreiche Dedikationen wußte dieser sich in Gunst zu erhalten; bei der allgemeinen Gehaltsreduktion verblieb er als einziger vollständig bei seinen früheren Bezügen (jährlich 250 Gulden), und zwar — da er mit seinem Fortgang gedroht hatte — unter der Verpflichtung: mindestens zwei Jahre zu bleiben und im Fall einer späteren Vokation nur mit ordentlichem Abschied die Stadt zu verlassen[10]). Er selbst erklärte[11]), daß er seine Stuttgarter „ansehnliche Bestallung an Geldt, Wein, Früchten und freyem Hauß-Sitz (des täglichen freyen Tisches bey der fürstlichen Hofhaltung zu geschweigen)" nur deswegen aufgegeben habe, weil er sich in Frankfurt „an Geldt in ettwas höher belauffen sollte" — ein bedenklicher Widerspruch zu seiner von dem „bekanten des Hertzogthumbs Württemberg äußerst beschwehrlichen Zustande" veranlaßten Bewerbung[12]). Das künstlerische Orgelspiel wurde von ihm reich ausgestaltet[13]).

---

1) Suppl. Mentzer, Suppl. Herbst, 13. Okt. 1635.
2) Inventar, 7. Juli 1638.
3) Suppl. 18. April 1629.
4) Entgegen Valentin, S. 155.
5) Herbst's Memorial, Beilage 3.
6) Suppl. 17. April 1636.
7) Suppl. 13. März 1638.
8) Monatshefte f. M. XXV (189), S. 116 f.
9) Suppl. 4. Juni, 20. Juli 1643.
10) Ratsprotokoll 24. Sept. 1632.
11) Suppl. 5. Febr. 1650.
12) Suppl. 6. Juni 1643.
13) Vgl. Valentin, S. 167 f.

Über die Organisten der Katharinenkirche können wir uns kürzer fassen; die musikalischen Verhältnisse der Barfüßerkirche wiederholten sich dort in kleinerem Maßstabe. Zu der 1624 „in der Kirche zu St. Catharinen angeordneten Cantorey und Musica Figuralis" stiftete eine vornehme Dame (Maria Lersmer, geb. Stallburg) ein „wiewohl altes, aber doch gut und vollkommenes" Positiv[1]). Zum Orgelneubau schritt man 1626. Die „Nachbarn an der Cathrin Pforten" sammelten dafür in der ganzen Stadt und sorgten, daß der Voranschlag nicht zu hoch wurde[2]). Das von Lorenz Etle erbaute Wirk wurde erst 1629 übernommen und mußte bereits 1633 von Georg Wagner aus Lich einer umfassenden Reparatur unterzogen werden. Dem damaligen Organisten Andreas Hornick wurde „ernstlich eingebunden, daß er keine Pfeiffe hinfüro mehr, ob sie gleich mangelhaft wehre, herausnehmen, oder etwas daran verbessern" solle[3]): zu großen Kunstleistungen dürfte das Instrument nicht ausgereicht haben; obwohl der Verfertiger rühmte, daß es „einen Sub Baß oder Pedal Werkh" besaß, „ohneracht solches dem geding nicht eigentlich einverleibt". Festzustellen wäre schließlich, daß Georg Mentzer aus Cronberg von 1626—32 und wieder 1640—49 Organist war[4]), sein Sohn Hans Georg hingegen während eines Teiles des ersten Zeitraumes lediglich assistierte und nach einer sechsjährigen Reise „inn Indiam und Brasiliam" von 1636 bis zu seinem Tode 1639 die Stelle versah[5]).

An den übrigen Kirchen lag in den Händen des Organisten die ganze musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste. Wieviel von seiner Initiative abhing, sehen wir an der Dreikönigskirche in Sachsenhausen; sie wurde 1637 dem jungen Johann Meyer, einem ehemaligen Kapellknaben und Schüler des Sagittarius[6]), übertragen. Dieser verstand es, schon vor Fertigstellung der Orgel „mit einer Concertmusic, so viel nach müglichkeit dieselbe durch gotsfürchtige undt musicliebende Persohnen hat können tam vocaliter als mit Instrumenten bestellt werden", aufzuwarten[7]) und nahm auch später stets die Leistungen in den Hauptkirchen zum Vorbild. So konnte er 1643 in einer Bewerbung von sich sagen, er habe „in exercirung derjenigen Stück undt Auctorum, so er Philipp Bedecker gebrauchet", eine genügende Wissenschaft erworben[8]). Mit der Kapellmusik zu den Barfüßern blieb er stets in Kontakt; zunächst als Ausübender, späterhin auch, indem er seine beiden Söhne zur Vokalmusik heranbildete[9]). Der Wunsch seines ganzen Lebens, eine Organistenstelle in der Barfüßer- oder Katharinenkirche zu erhalten, ging allerdings nicht in Erfüllung.

Von der Peterskirche erfahren wir, daß 1626 ein „Cymbal" angeschafft[10]), 1640 ein Positiv gestiftet und auf Gemeindekosten „eine Music auf- und angerichtet" wurde, die sich nach acht Jahren durch den Ankauf eines „größeren und bestandigen

---

1) Diurn. d. Alm.-K. 22. Jan. 1625.
2) Suppl. 9. März 1626.
3) Diurn. d. Alm.-K. Nov. 1633.
4) Ebenda 8. Febr. 1626; Suppl. 27. Febr. 1640, 20. März 1649.
5) Suppl. 13. Okt. 1633; Schulakten II, Fol. 17. Die auch hier irreführende Darstellung von Valentin, S. 155.
6) Suppl. 26. Juli 1636.
7) Suppl. 20. Juli 1637.
8) Suppl. 16. Mai 1643.
9) Suppl. 23. Okt. 1645, 4. Aug. 1653.
10) Rechn. d. Alm.-K. 4. April 1626.

Orgelwerks" verbesserte[1]), ihren bedeutenden Aufschwung aber erst im letzten Drittel des Jahrhunderts erlebte[2]).

Der Gebrauch eines Positivs oder kleineren Werks neben der Hauptorgel erforderte häufig Ersatzleute. Sie fanden sich in der Regel auf dem bekannten Wege des Austausches: so versah Johann Meyer, damals noch Organist im Hospital zum hl. Geist, gleichzeitig in der Barfüßerkirche den Dienst des verstorbenen Sagittarius[3]). Manche der Musikanten glaubten sich zu derartigen Vertretungen befähigt; Joh. Nik. Pistorius berief sich dafür auf das Zeugnis des Kapellmeisters[4]), Leonhard Senfft pflegte für den unter der Last des Doppelamtes häufig unpäßlichen Joh. Heinr. Böddecker einzuspringen[5]). Ein Absolvent des Gymnasiums, Tobias Hagelgans, erhielt eine Belohnung, weil er sich während seiner Studienzeit in den vier evangelischen Kirchen bald als Sänger, bald „uff den eräugeten Nothfall" an der Orgel betätigt hatte[6]). — Auch in der Katharinenkirche wirkten Hilfskräfte wie der Studiosus Hans Bernhard Hassel, welcher drei Jahre lang das Positiv schlug und geltend machte, es sei dabei „mehr Mühewaltung als bey andern Instrumenten, indeme die Gesänge jeder Zeit den Tag zuvor mit sonderbarer Mühe und Fleiß aus der Music in die Tabulatur abgesetzet und eingeschrieben werden müssen"[7]). Zeigte sich der Rat in solchen Fällen meist erkenntlich, so bedeutete es eine große Ausnahme, daß der junge Frankfurter Peter Racquett während seiner Ausbildung bei Delphin Strungk in Braunschweig ein Stipendium erhielt, damit er — wie sein Vater in Aussicht stellte[8]) — „nachgehendts disser löblichen Reichs Stadt für anderen dienen möge". Zuweilen werden Fremde genannt: der Flüchtling Johann Breda bat um die Erlaubnis, Schüler annehmen zu dürfen[9]), ein Organist von Idstein ließ seine Kunst in der Barfüßerkirche bei der Kapellmusik hören[10]).

Im Orgelbau hatte, wie in den anderen Zweigen des Instrumentenhandels, Nürnberg die Führung. Unter den regelmäßigen Ausstellern der Messe erscheint schon 1595 der Nürnberger Hans Humel neben einem Laux Müller von Heilbronn[11]). Außer dem obengenannten Nikol. Grünwald kam ebenfalls von Nürnberg der „alte Orgelmacher" Nikol. Manderscheyd, der 1640 beide Orgeln der Barfüßerkirche „uff Cornettenthon" zurichtete[12]). Von den Einheimischen wird der Organist Georg Mentzer auch als Instrumentenmacher bezeichnet[13]). Wie schlecht es jedoch in Frankfurt nach dem Tode von Lorenz Etle (1643) bestellt war, vernehmen wir von Herbst selber, wenn er Johann Jeep als seinen Nachfolger im Kapellmeisteramte besonders damit empfiehlt, daß er

[1]) Suppl. 9. Nov. 1648; vgl. Einleitung.
[2]) Vgl. Valentin, S. 192ff.
[3]) Suppl. 17. Nov. 1636.
[4]) Suppl. 13. Febr. 1644.
[5]) Suppl. 28. Dez. 1665.
[6]) Suppl. 23. April 1650.
[7]) Suppl. 9. Aug. 1632.
[8]) Suppl. 10. April 1645.
[9]) Suppl. 25. Febr. 1640.
[10]) Rechenmeisterbuch 13. Jan. 1666.
[11]) Diurn. d. Alm.-K. 3. April 1595.
[12]) Diurn. d. Alm.-K. 15. Jan. 1640.
[13]) Bürgerbuch 26. Jan. 1640.

„uff die Orgelmacher Kunst selbst guten Verstand hat, also und dergestalt, daß uff dem Fall etwan an einem Orgelwerk allhier einiger Schaden geschehen oder Mangel fürfallen sollte, er solchen zu repariren (weil zumaln auch kein Orgelmacher alhier in loco wonhafft, die hiesigen Organisten auch davon den wenigsten Verstand haben): geschickt genugsam erfunden und in Summa das Werk den Meister loben wird"[1]).

Erst 1649 kam in Person des neuen Katharinenorganisten Israel Göllinger aus Straßburg ein tüchtiger Orgel- und Instrumentenmacher in die Stadt[2])

Übersicht über die Organisten der Barfüßer-, Katharinen- und Dreikönigskirche (1623—1666).

1. Barfüßerkirche:
   David Oberndörffer, Großorgan. 1625—1653(†),
   Matthias Sagittarius, Kleinorgan. 1624—1635(†),
   Friedrich Buchner, Kleinorgan. 1637—1638(†),
   Joh. Phil. Böddecker, Kleinorgan. 1638—1643
   Joh. Heinr. Böddecker, Kleinorgan. 1643—1681(†)
   (von 1653—1671 gleichzeitig Großorganist).
2. Katharinenkirche:
   Georg Mentzer (Vater), 1626—1632,
   Andreas Hornick, 1632—1634(†),
   Hans Georg Mentzer (Sohn), 1636—1639,
   Georg Mentzer (Vater), 1640—1649,
   Israel Göllinger, 1649—1687(†).
3. Dreikönigskirche:
   Johann Meyer, 1636—1676(†).

5. J. A. Herbst als Kapellmeister.

Wir konnten in allen vorhergehenden Abschnitten die entscheidende Wendung beobachten, welche mit der Anstellung des ersten Kapellmeisters Joh. Andr. Herbst im städtischen Musikwesen eintrat. Den Spielleuten und Türmern schuf die Ausbreitung der Kirchenmusik ein weites Feld der Betätigung; die bestallten Ratsmusikanten traten als neuer Stand an die Spitze der öffentlichen Musikübung; die kapellmeisterlichen Pflichten des Kantors kamen nunmehr der zweiten Hauptkirche zugute; das Orgelspiel schließlich verwuchs zu einem Teil eng mit der Kapellmusik und hielt mit dieser Schritt. Im Laufe der Darstellung konnten uns merkliche Schwankungen in der Intensität und Konzentration der musikalischen Bestrebungen nicht entgehen. Maßgebend dafür war natürlich die Arbeitskraft und Leistung des Kapellmeisters: jeder Wechsel im Amt mußte bei allen Organen des Musikwesens fühlbar werden, jeder neue Kapelldirektor die Gesamtentwicklung — fördernd oder hemmend — beeinflussen.

Wir erwähnten bereits gelegentlich Herbst's achtjährige Abwesenheit; sofort trat der Fall ein, daß schwächere Nachfolger sein Werk gefährdeten. Der erste, Johann Jeep, war in Frankfurt kein Fremder; hatte er doch als Vertriebener schon fast ein Jahr lang „bey hiesiger Stadt Music nicht allein auffgewartet, sondern auch die freytägliche Bethstund (weilln hiesiger Herr Capellmeister nicht

[1]) Suppl. 13. Sept. 1636.
[2]) Suppl. 26. April 1653.

beeder Orthen zugleich sein können) im Dom (während des protestantischen Interims) verrichtet", zeitweise auch den Kapellmeister in der Barfüßerkirche vertreten[1]). Herbst selbst nannte ihn „des Capellmeisters oder directoris Chori Musici Stell vor andern" würdig und einen „fürtrefflichen Componist und Organist"[2]). Sein Mißerfolg lag schon in den Umständen begründet, unter denen er sein Amt antrat. Vom abgelegenen Weikersheimer Hof in die lebhafte Reichsstadt als Kapellmeister zurückkehrend, wurde er der Verhältnisse um so weniger Herr, als diese noch völlig von den jüngsten Erschütterungen der Schwedenzeit bestimmt waren. Der Abgang geschulten Personals hatte schon unter Herbst's Direktion die Kapellmusik reduziert[3]), „großer Mangel" herrschte aber erst recht im letzten der vier Amtsjahre Jeep's, wie uns ein Ersuchen von seiner Hand[4]) lehrt, die Stelle des Niklastürmers mit einem auch der „Baß Violen und anderer Instrumenten" kundigen Trompeter zu besetzen. Dazu behinderte ihn Kränklichkeit, ebenso wie seinen Nachfolger Christian Theodor Völckel[5]). Dieser hatte wenigstens einen Sohn, der ihm unter die Arme greifen konnte[6]); seiner bald durch den Tod beendigten Frankfurter Tätigkeit entstammt ein „Schwanengesang" für den musikliebenden Grafen Henrich Volrath zu Stolberg-Königstein[7]), der auch Gottfried Hupka und den jüngeren Mentzer begünstigt hatte. — Was in diesem Übergangsstadium etwa bei der Kirchenmusik verabsäumt wurde, fällt nicht so sehr ins Gewicht, als daß Herbst's Frankfurter Tätigkeit überhaupt in zwei Schaffensperioden zerlegt wurde, die von jahrelangem Abstand getrennt sind: die Auswirkung seiner Persönlichkeit, der stärksten in Frankfurts Musikgeschichte, ist nicht mit einem langsamen Ausreifen zu vergleichen; vielmehr begann sie mit frischem Aufschwung aller Kräfte, erlebte dann unter lastender Kriegsnot ein allmähliches Ermatten, das durch Herbst's Fortgang im 13. Jahre schließlich besiegelt wurde. Die späteren 22 Jahre ließen die Kapellmusik zunächst um die Jahrhundertmitte ihren höchsten Stand erreichen, sie dann aber wiederum in langsamen Verfall geraten. Im ganzen wiederholte sich also in diesem zweiten Abschnitt der Verlauf des ersten, von dem wir manche Einzelheiten wegen ihres Einflusses auf die verschiedenen Zweige des Musikwesens bereits kennen lernten. Um ein Bild von der Stellung und den Funktionen des Kapellmeisters zu gewinnen,

---

[1]) Suppl. 15. Sept. 1635, 16. April 1640.
[2]) Suppl. 13. Sept. 1636.
[3]) Siehe Beilage 3 (Memorial).
[4]) In Gg. Diehl's Suppl. 31. Jan. 1639.
[5]) Der Charakteristik Jeep's und Völckel's bei Valentin (S. 156—59) ist wenig hinzuzufügen. Berichtigt sei das Datum von Jeep's Ankunft: er trat zusammen mit Friedrich Buchner bereits am 30. Jan. 1637 seinen Dienst an; am 28. März „brach" nicht „das Eis des Maines" (Valentin, S. 151), sondern wurde der Reisebericht (Suppl.) im Rat verlesen. Er enthält übrigens kein Wort von der angeblichen „achtmaligen Plünderung", sondern diese wird von Jeep erst nach seiner Entlassung angeführt (Suppl. 16. April 1640) und bezieht sich offenbar auf seine gesamten Kriegsschicksale, wobei deutlich genug durchklingt, daß er das Ende seiner Frankfurter Zeit einer erneuten Plünderung gleichsetzte. — Über Völckel in Frankfurt vgl. Nagel in den Monatsheften f. M. XXXII, 25 ff.
[6]) Suppl. Ernst Martin Völckel, 28. Dez. 1643.
[7]) Enthalten in dessen von M. Johann Götzenius gehaltener „Christlichen Leich- und Trost-Predigt ...", Frankfurt, Matth. Kempffer, 1641 (Stadtbibliothek), als „Cygnea Cantio, so der Hochwolwürdige / Hochwolgeborne Graff / vier Stunden vor seinem seeligen Abscheid Seyne beyde Gräffliche Fräwlein ihm singen lassen", Text: Lobsingen will ich meinem Herrn, 6 stimmig.

wollen wir uns daher im folgenden mehr mit dem Zeitraum von Herbst's Rückkehr aus Nürnberg bis zu seinem Tode (15. Mai 1644 bis 26. Januar 1666) beschäftigen, zumal da er in C. Valentin's Darstellungen gegenüber dem früheren merklich zurücktritt.

Von völlig neuem Aufbau kann bei Herbst's Wiedereinsetzung nicht die Rede sein. Waren auch die Leistungen der Kapellmusik inzwischen zurückgegangen, so hatte sich doch ein Stamm von tüchtigen Musikern erhalten, war vor allem die kleine Orgel, sowie ein Fundus von Instrumenten und Musikalien in der Barfüßerkirche vorhanden. Wie hoch er diesen Besitz anschlug, ergibt sich daraus, daß er sich bis in sein Alter mit Stolz als Veranlasser der grundlegenden Stiftungen bezeichnete. Als erste hatte er 1628 ein ganzes „Stimmwerk" von Streichinstrumenten im Wert von 100 Reichstalern erhalten[1]), bei seinem Abschied 1636 konnte er bereits von „allerhandt Musicalischen Instrumenten, als Positiff, Regahl, Violen, Posaunen, Büchern und dergleichen"[2]) sprechen, welche nach einer späteren Angabe[3]) über 1000 Gulden kosteten. Er wachte eifrig über ihrer Erhaltung und zeigte beispielsweise Christoph Holtzmann an, weil er der Baßgeige „den langen Halß abnehmen lassen (!) und (sie) ganz verderbet" hatte[4]); seine Mühe bei Orgelbauten und -reparaturen wurde mehrmals durch Belohnungen anerkannt[5]).

Von besonderem Interesse ist für uns der Notenbestand der Kapellmusik. War bisher nur bekannt, was Herbst beim Dienstantritt vorfand und im ersten Jahrzehnt dazu erhielt[6]), so lernen wir nunmehr auch den Zuwachs bei seiner Wiederanstellung kennen. Er schreibt im dritten Jahr danach[7]):

„. . . Ich hab in verwichenen Zeiten, und seit meiner wider anherokunfft, bey geführtem meinem Beruff und Capellmeister ampt, eine Anzahl der besten und fürtrefflichsten musicalischen Bücher, von den berühmtesten Musicis in Italien ausgegangen, zum Gebrauch in der Kirchen bey dem Gottesdienst, auß dem meinigen erkaufft, welche besage beyliegender Specification und Verzeichniß[8]) fünffzig Gulden und dreißig Creutzer betragen.

Weiln ich nun nach meinem tödlichen Hintritt keinen männlichen Erben, welcher sich dießer Musicalischen Bücher bedienen könnte, verlassen und dabeneben meine Haußfrau und Tochter, alß denen solche gar nichts nutzen, selbige zu verkauffen oder an den Mann zu bringen keine Wissenschaft haben werden, gleichwol aber immer schad sein würde, wenn diese fürtreffliche authores, so mit allem Fleiß von mir colligirt und zusamm gebracht worden, auch lauter Italiener sindt(?), von einander distrahirt und an frembde verkaufft werden solten, ich auch nichts liebers sehen noch wissen möcht, als daß dieselbe an einem solchen ortt beysammen und unveränderlich verbleiben und behalten werden möchten, da sie zu Gottes Ehr in der Kirchen, besonders alhier bey der Christlichen Versammlung zu den Barfüßern, da die beyde Orgeln und der Chorus Musicus beysammen und beyeinander gebraucht werden könnten, auch nicht alle Sonn-, Fest- und Feyertag auß meinem

[1]) „Motiven und Ursachen", siehe Beilage 3 (Valentin, S. 136, liest „Stimmvorrath"), Suppl. 29. Jan. 1629.
[2]) Schulakten I, Fol. 259.
[3]) Suppl. 16. Dez. 1652.
[4]) Diurn. d. Alm.-K. 6. Dez. 1634.
[5]) Rechenmeisterbuch 19. Mai 1629; Rechn. d. Alm.-K. 25. Juli 1633.
[6]) Valentin, S. 131f., 154.
[7]) Suppl. 17. Nov. 1646.
[8]) Siehe Beilage 4.

Losament in die Kirchen transferirt und getragen werden dörfften(!), uff welchen Fall ich mich derselben bey ermeldtem Choro Musico einen Weg alß dem andern, weiln ich doch durch Gottes gnad mein leben alhier zu beschließen gedencke, in der Kirchen zu bedienen hette.

Alß gelanget an E. Wohl Edel Gestr. und Herrl. mein ganz unterthenig und hochfleißige Bitt, Sie geruhen in großg. erwegung der bösen und beschwerlichen Zeiten, und dabeneben gar wenig fallenden accidentien, mir den hohen favôr zu erweisen, und die specificirte Musicalische Bücher umb den gesetzten Preiß, wie mich dieselben einkauffen gestehen, zu Dienst und nutzen der Kirche zun Parfüßern eigenthümblich zu behalten . . ."

Der Senat entschied lakonisch:

„Alß J. A. H. Capellmeister E. E Rath seine conquirirte Musicalische Bücher umb 50½ Gulden zu feylem Kauff angebotten :/: Soll man ihme seine Bücher lassen."

Anscheinend fürchtete der Rat nicht mehr, den über Sechzigjährigen durch eine auswärtige Berufung zu verlieren und zeigte auch sonst wenig Entgegenkommen. Von seiner Bestallung wurde sofort das jährliche Tuch abgezogen, fünf Jahre später bei der allgemeinen Reduktion auch 50 Gulden des Gehalts, so daß sein Einkommen nur noch 250 Gulden an Geld und zwölf Achtel Korn betrug, während er durchschnittlich 441 Gulden verbrauchte[1]). Ebenso mißglückte Herbst eine Bewerbung um den Eisenwiegerdienst, die er einreichte, um freie Wohnung zu erlangen und sich „bey diesen thewren Zeiten mit besserer Commoditet und ehren" fortzubringen[2]). Seine Sorgen waren um so ernster, als er anfing zu kränkeln und fühlte, er habe ein gut Teil des Weges zum Peterskirchhof zurückgelegt, „maßen mich dann der liebe Gott vor wenig Tagen mit einem sehr harten und schweren Schlagfluß heimgesucht und darnider uff das Sichbett gelegt"[3]); es kam ihm hart an, daß er die Witwenversorgung seiner Frau im Nürnberger Karthäuserkloster durch die Aufgabe seines dortigen Dienstes verscherzt hatte[1]). Mit den Akzidentien aber war es „um des willen so vil schlechter bestellt, weiln die Hochzeit Music zu den hochzeitlichen Ehren Tagen dem allerwenigsten Theil der Leuth alhier gestattet wirdt, die recompens aber in so viel Theil repartirt und ausgetheilt werden muß, so daß derselbigen keiner recht froh wirth"[1]). Nach einer allerdings trüben Quelle[4]) soll Herbst damals bei Privatmusiken um das halbe Entgelt aufgewartet haben.

* *
*

Um seine Einkünfte zu verbessern, griff er auf dasselbe Mittel zurück, mit dem er vor 25 Jahren die Gunst des Frankfurter Rats erworben hatte[5]). Von 1645

---

[1]) Suppl. 21. März 1650.
[2]) Suppl. 3. Okt. 1644.
[3]) Suppl. 4. Juni 1650.
[4]) Suppl. Hübner, 13. Mai 1652.
[5]) Vgl. Valentin, S. 124f., 134. Zusammenstellung der früheren Dedikationen:

	Belohnung:	Fundort:
1621. „Cantilena", 5-stimmig.	3 Reichstaler	—
1622: „Teutsche Psalmen und Kirchengesänge", 5-stimmig	10 (nicht 6) Reichstaler	—
1623: „Canciones Sacrae", 5-stimmig	6 (nicht 21) Reichstaler	St. Bibl. Fft. Sign. N 34
1642: „Musica Practica" (Suppl. 12. Mai)	30 Reichstaler	(Staatsb. Berl.)
1643: „Musica Poetica"	?	St. Bibl. Fft.

bis 1651 überreichte er regelmäßig seine Neujahrsgabe in Gestalt eines geistlichen Konzerts und wurde dafür mit anfangs 10, später mit 8 und 6 Reichstalern belohnt[1]). Die Werke haben sich zum Teil erhalten; die meisten der von Herbst's eigener Hand kalligraphisch geschriebenen Stimmen befinden sich noch heute in den originalen Mappen aus rotem Leder mit dem Frankfurter Adler und anderen Ornamenten in Goldpressung auf der Berliner Staatsbibliothek. Wir geben im folgenden von Herbst's Dedikationswerken an den Frankfurter Rat

eine Liste der Titel und Fundorte:

Überreicht zum Neujahrstage:	Titel	Text	Fundort u. Sign. d. Stimmen Berlin (Preuß. Staatsbibl.)	(Frankfurt Stadtbibl.)
1645	Musikalisches Konzert.	?	—	—
1646	Musikalisches Konzert[2]).	?	—	—
1647	Suspiria Cordis, das ist Hertzens-Seufzer auß dem 73. Psalm v. 25, zu sonderbaren Ehren, und Wohlgefallen auch unterthеniger herzlicher Wünschung eines glückseeligen ... Neuen Jahres denen Gestreng ... Herren Schultheiß, Bürgermeistern, Schöffen und ganzen Rath des heilg: römisch Reichs Wahl- und Krönung Stadt Frankfurt am Mayn; Mit 6 Stimmen, C. A. T. e B. voce e 2 Viol. Va o Fag. con B. pro Org. Von neuen componirt, dedicirt und unterth. offerirt von Joh: Andrea Herbst, Capellmeister[3]).	Herr Jesu Christ, mein Gott und Herr	Mus. ms. 10465 8	
1648	Lob- und Dancklied auß dem 34. Psalm des Königlichen Propheten Davids[4]), sampt einem Ritornello auß dem 92. Psalm, v. 1. 2 ... Mit 8 Stimmen, uff 2 Chör zu Musiciren: Nemblich zwo Viol. oder Cornett u. Fag. 5 St. vocaliter in Concerto[5]) sampt dem B. ad org. von Neuem comp. ...	Es ist ein köstlich Ding (Ich will den Herren loben)	Mus. ms. 10465[6]) 5	—

[1]) Rechenmeisterbücher.

[2]) Herbst nennt es „aus dero ... löblich angeordnetem Musicalischen Kirchengartten ein Neu componirtes Blumensträußlein" (Suppl. 30. Dez. 1645).

[3]) Die mehr oder minder stereotypen Widmungsformeln sind bei den folgenden Titeln ausgelassen.

[4]) Vers 1—3.

[5]) C, A, T 1, T 2, B.

[6]) Das Manuskript stimmt überein mit dem gleichnamigen Nürnberger Druck von 1637 (Staatsb. Berlin). Dieser enthält jedoch außerdem als „Secunda Pars" Vers 4 und 5 des 34. Psalmes („Da ich den Herren suchte") und besteht aus 13 Stimmen, indem 5 Ripienstimmen „vocaliter et instrument(aliter)" hinzugefügt sind.

Überreicht zum Neujahrstage:	Titel	Text	Fundort u. Sign. d. Stimmen Berlin (Preuß. Staatsbibl.)	(Frankf. Stadtbibl.)
1649	Danck- und Lobgesang auß dem 107. Psalm des Königlichen Propheten Davids ... mit 12 St., uff 3 Chor zu Musiciren, der 1. Chorus mit 3 Viol. und Cornet, Basseto und Trombon, der 2. Chorus de Favoriti mit 4 St. zu singen, der 3. Chorus mit 4 Posaun und einem Alt zu singen, Cum B. C., sambt der Heerpaucken und Trombetten, Uff das bevorstehende allgemeine Danckfest deß so lang gewüntschten, und nunmehr durch Gottes Gnad erlangten Friedens appliciret und gerichtet ...	Danket dem Herrn.	Mus. ms. 10465/3	—
1650	Precatio Regis Josaphat, 2. Chr. 20. cap.... Mit 13 Stimmen, uff 3 unterschiedliche Choros, mit allerhand Instrumenten und vocaliter zu singen, sambt dem Bc. pro organo ...[1])	Wann wir in höchsten Nöten sein.	—	M. M. A. 178.
1651	Der Achte Psalm des Königlichen Propheten Davids: Domine Dominus noster, Herr unser Herrscher. Lateinisch und Teutsch, Mit 12 St.: Sechs Vocaliter in Concerto und Sechs Instrumentaliter pro Choro pleno, sambt dem Bc. pro organo ... 1651[1]).	Domine Dominus noster (Herr unser Herrscher.	Mus. ms. 10465	—

Derselben Zeit entstammen offenbar die Autographe des Berliner Sammelbandes[3]) aus der Sammlung Pölchau, sowie 20 Autographe der Frankfurter Stadtbibliothek, welche, unter die Manuskripte ohne Autornamen eingereiht, bisher unerkannt geblieben sind. Wir werden auf diese Kompositionen an anderer Stelle zurückkommen und verzeichnen sie vorläufig alphabetisch nach den Texten:

Nr.	Text	Besetzung	Vorhanden Part.	Vorhanden Stimmen	Fundort u. Signatur Berlin	Fundort u. Signatur Frankfurt
1	Das ist meine Freude (à 7)	C. B.; 2 Viol. 2 Ve. Vone. – Bc.	—	8	—	M. M. A. 1473 [4])
2a	Dies ist der Tag	C. C. A. T. B.; 2 Viol. 2 Cornett (Fl). 2 Trombe – Bc.	—	13 (Bc. doppelt)	—	M. M. A. 1475
2b	Lob, Ehr sei Gott	C. C. A. T. B.; Corneto(Fl.)1,2.2Trombe, Vone Bc.	—	13 (Tromba 1 u. 2 doppelt)	—	M. M. A. 1475

[1]) Vgl. C. Süß: Die Manuskripte protestantischer Kirchenmusik in Frankfurt a. M. (Liliencronfestschrift, Leipzig 1910, S. 350).
[2]) Besetzung: C. 1, 2. A. T. 1, 2. B.; Corn. 1, 2. Corn. 3 vel Fl.; Tromb. 1, 2; Fag. o Tromb.; Bc.
[3]) Eitner, Quellenlexikon.
[4]) Vielleicht ebenfalls Herbst zugehörig ist das nicht autographe „Ave Jesu Christe" für C. solo, 2 Viol. Bc. (Stadtb. Fft. M. M. A. 1471).

Nr.	Text	Besetzung	Vorhanden Part.	Vorhanden Stimmen	Fundort u. Signatur Berlin	Fundort u. Signatur Frankfurt
3	Dixit Dominus (Ps. 110; 18. p. Trin.)	C. C. A. T. T. B.; 2 Viol. 2 Ve. Org. (+ 5 Rip.)	1	10 (von anderer Hand; fehlen C. 1, T. 1)	—	M. M. A. 1476 [1])
4	Ein feste Burg (Invocavit)	C.C.A.T.B.; 2Viol. Bc. (+ 3 Rip.)	1	—	Sbd	—
5	Erbarm dich mein, o Herre Gott	(T. ò) C. solo; 2 Viol. Va. Vone Bc.	1	6 (Bc. von anderer Hand		M. M. A. 1477
6	Exurge (à 6)	C. solo; 2 Viol. 2 Ve Vone Bc.	1	7 („Symphonia" auf besonderen Blättern)	—	M. M. A. 1478
7	Freuet euch des Herrn (à 9. 14)	C. C. A. T. B.; 2 Viol. 2 Ve. 2 Fl. 2 Trombe (5 Rip.) Bc.	1	—	—	M. M. A. 1479
8	Gott hilf mir, denn das Wasser	C. A. B.; 2 Viol. Va Bc.	1	—	Sbd	—
9	Gott sei mir gnädig (à 6; 3 p. Trin.)	C. A. T. B.; 2 Viol. (2 Ve.) Vone Bc.	1	10 (Va 1, 2 von fremder Hand hinzugefügt)	—	M. M. A. 1480 [2])
10	Herr, ich halte mich (à 4, ex F)	C. C.; 2 Viol. Vone Bc.		6		M. M. A. 1482
11	Jauchzet Gott alle Land	C. A. T. B. 2 Viol. 2 Corn. 2 Clar. Bc.	1	—	—	M. M. A. 1483
12	Ich will den Herren loben (à 12. 17)	C. C. A. T. B. 2 Viol. 2 Ve. (Vone) Bc. (+ 5 in Rip.)	1	17 (fehlt Violon)	—	M. M. A. 1485
13	Jesu meine Freude (à 4)	C. C. — 2 Viol. Bc.	1	5	—	M. M. A. 1486
14	Jubilate Deo (à 9. 12. 17)	C. C. A. T. B. 2 Viol. 2 Corn. 2 Trombe 2 Tromboni Fag. Vone Bc. (+5 Rip.)	1	15 (fehlen C. 2 u. die beiden Posaunen [3])	—	M. M. A. 1487)
15	Laetare in Domino (à 3)	C. solo. Viol. Trombon Bc.	—	4 [4])	—	M. M. A. 1488

[1]) Auf den letzten Blatt der Partitur einige Takte mit der Überschrift: „Wer da will frisch und gesund".

[2]) Von Elis. Noack mit Vorbehalt Strattner zugewiesen (Archiv f. M. III, 545). Da an der Autorschaft Herbst's nicht zu zweifeln ist, dürften auf Strattner allenfalls die hinzugefügten Bratschenstimmen entfallen.

[3]) Von fremder Hand sind geschrieben: C. 1 „di Capella", Canto „insertis Ten: solis", Tenore „ommissis solis".

[4]) Von anderer Hand die Posaunenstimmen, auch für Viola di gamba eingerichtet.

Nr.	Text	Besetzung	Vorhanden		Fundort u. Signatur	
			Part.	Stimmen	Berlin	Frankfurt
16	Lobe den Herrn meine Seele	C. C. B. 2 Viol. 2 Ve. Violon „ad placit.“ Bc.	1	9	—	M. M. A. 1489[1])
17	Lobet ihr Knechte den Herrn (à 5)	A. T. B. 2 Viol. Bc.	—	—	—	M. M. A. 1491
18	Omnis terra adoret te (à 3, ex Cb)	A. T. B. Vone Bc.	1	4	—	M. M. A. 1492[2])
19	Si bona suscepimus (à 6 N.)	C. B. 2 Viol. 2 Ve. Bc. (+ 1 Rip. Instr.)	1			M. M. A. 1493[3])
20	Träufelt ihr Himmel von oben	C. C. A. T. B. 2 Viol. 2 Corn. 2 Fl. Fag. Bc. (+ 5, bez. 10 Rip.)	1		Sbb	—
21	Triumph, Victoria der Tod ist verschlungen	A. T. B. 2 Viol. 2 Ve. 2 Trombe Bc.	1	nur Tr. 1, 2	Sbb	—
22	Vanitas, vanitas vanitatum	A. T. B. 2 Viol. 2 Ve. Vone. Fag. Bc. (+5 in Rip.)	—	10	—	M. M. A 1497
23	Warum bin ich betrübt (à 10)	C. C. A. T. B. 2 Viol. Violetta 2 Ve. Vone Bc.	1[4])	12		M. M. A. 1499
24	Wohl dem, der den Herrn fürchtet (à 8)	A. T. B. 2 Viol. 2 Ve. (2 Corn.) Vone. Fag. Bc.	—	16 (2 Clar. von fremd. Hand)	—	M. M. A. 1500

Den bei Valentin angeführten Gelegenheitsstücken: „Suspiria Cordis“ von (1646) und „Epicedium“ für Joh. Max. zum Jungen (1649)[5]) ist ein früherer Druck hinzuzufügen: der in **Tettelbach**'s Trauerpredigt für den Syndikus Philipp **Walther** von Herborn enthaltene 4 stimmige Gesang:

„Heu! Patriae columen, Doctor Walthere, relictis sic ne valedicis? Musica nunc quid erit? Planctus erit; per Te resonabat dulciter olim, nunc stridet, friget, nunc gemit, heu! Lachrymae.“

„Authore Johanne Andreâ Herbst Noriberg. Chori Musici in Nobili Francofurto Directore“, was sich wohl auch auf den Text bezieht[6]).

[1]) Die Überschrift der Partitur „Lobe den Herrn — Herr unser Herrscher“ legt die Vermutung nahe, daß das Stück mit dem Dedikationswerk von 1652 zusammen entstanden ist.

[2]) Am Schluß der Partitur Skizzen zu einem Chorsatz: „Zion spricht . . .“, einer Sonata und einem Gesangsstück „Selig ist die Seele“ (Tutti: „Komm, Jesu, komm“).

[3]) Vermerk (von späterer Hand?): „Ist gut zu gebrauchen und ist auß Concentibus Sacris editis a Comoenis (?) Monasterii S. Georgii Hercyniae Silvae, ordine S. Benedicti gezogen u. geändert.“

[4]) Direktionsstimme von fremder Hand; durch Feuchtigkeit beschädigt.

[5]) **Valentin**, S. 166 f.

[6]) Frankfurt 1627, bei Matth. Kempffer (Stadtbibl.). Dem eigenartigen Stück geht ein ebenfalls 4 stimmiger Gesang „Welt, Weib und Kind“ von D. Ludwig Hörnigk voraus. Der Verstorbene hatte „zur Music besondere Lust und Neigung gehabt“, so daß der Verfasser eines der üblichen Carmina ausruft:

Luge MVSICA, cesset Harmonia
Suavis, laeta simulque blanda
Concentus, querulus sed audiatur
Stridor, planctus & eiulatus acer
Fautor namque tuus diem subivit
Luge Musica, cessent atque laeta.

Zu den Amtspflichten des Kapellmeisters gehörte es, über die einlaufenden Dedikationen „sein ohne Passion schuldiges Iudicium" abzugeben[1]); je nach dessen Ausfall wurde die Belohnung bemessen. Zu den von C. Valentin aufgeführten Namen seien noch einige hinzugefügt.

Kurz vor Herbst's Dienstantritt schickte am 16. Januar 1619, also im gleichen Jahre wie Heinrich Schütz seine Psalmen[2]), Michael Altenburg, Pfarrer zu Tröchtelborn, den 55. Psalm „in 6 theile abgetheilet und mit wolklingenden Intervallen und Clausuln Harmonicè orniret undt gezieret"[3]). 1625 dedizierte Christoph Thomas Walliser dem Rat ein „opus Musicum", jedenfalls die heute noch vorhandenen „Ecclesiodiae Novae"[4]). Melchior Franck übersandte am 8. September 1631 aus Koburg „2 deutsche Moteten, deren die eine aus dem 46. Psalm, die andere ein schönes Bußgebethlein" war[5]). Wir nannten bisher bloß solche Meister, deren Name heute noch Klang besitzt und denen zu ihrer Zeit musikliebende Fürsten und Städte stets gern ein Werk abnahmen und honorierten. Aber auch kleinere Meister benutzten diesen Weg zur Verbreitung ihrer Werke; am 2. September 1651 z. B. offerierte der Fürstl. Bambergische Kapellmeister Georgius Mengel sein „Miserere in V Concertat(stimmen)" mit den pomphaften Worten[6]):

„Demnach Ein geraumbte Zeit von unterschidtlichen Fürsten vndt potentaten ahn mich begert worden, etwaß von Meiner Musicalischen oder Compositions Sachen lassen in truck außgehen,

Alß hab ich gegenwertiges opus[7]) ferfertigt vndt Inß Werg Gericht, welches zuvörderst Ihrer Röm: Kheis. May. Alß Unserseits allesamt allergnedigsten Herrn dedicirt, wie auch allen Chur- vndt Fürsten, aber Insonderheit denen H. Römischen Reichs Stetten.

Alß Eur Grsg. Edel Ehrnvest Forsichtig vndt Hochwohlweißheit & deren principal Reichsstatt im gedachten Heylichen Röm. Reich sich befinden dueh: Solches meiner hoch obligirten schuldichkeit gemäß nicht umbgehen können, diseß mein opus deroselben in underthenichkheit zu presentiren" etc.

Andere verfolgten bei der Einsendung von Kompositionen den Zweck, sich beim Rat bekannt zu machen oder in Erinnerung zu bringen. Der junge Philipp Friedrich Buchner wollte als Bewerber um eine Organistenstelle auf diese Weise seinen „weiteren progress in studiis musicis" zeigen[8]); fast 30 Jahre später überreichte er als Würzburger Kapellmeister nochmals ein musikalisches „opus", wahrscheinlich sein „Plectrum musicum", das 1662 in Frankfurt erschien[9]). Der Kapellmeister Tobias Richter schickte 1643 aus Mainz seine „Salmi Concertati"[10]). Während einer ganzen Reihe von Jahren stellte sich Johann Erasmus Kindermann aus Nürnberg mit eigens komponierten Neujahrsstücken und gedruckten

[1]) Suppl. Kindermann 2. März 1649.
[2]) Valentin, S. 123.
[3]) Suppl. 26. Jan. 1618.
[4]) Straßburg 1625 (Stadtbibl.).
[5]) Suppl. 4. Okt. 1631.
[6]) Dedikationen.
[7]) „Quinque limpidissimi lapides Davidici", Würzburg 1651.
[8]) Suppl. 8. Mai 1634.
[9]) Rechenmeisterbuch 22. Febr. 1662.
[10]) Suppl. 4. Aug. 1643.

Werken ein, ohne doch den ersehnten Frankfurter Organistendienst zu erlangen. Eines seiner Konzerte hat sich im Manuskript erhalten, anscheinend als einzige der auswärtigen handschriftlichen Dedikationen jener Zeit[1]); mit Herbst war er von gemeinsamer Tätigkeit an der Nürnberger Frauenkirche her bekannt[2]).

Mancher fremde Musiker zeigte sich bei der Durchreise für empfangene Vergünstigungen erkenntlich, so Bernardino Borlasco, ein ehedem der Münchener Hofkapelle angehöriger „Italus", der sich einige Zeit in der Stadt aufhielt[3]) und Johann Obermayr, „hoch fürstl. Bamberg. Capellmeister". Dieser sagt in seiner Zuschrift ausdrücklich[4]):

„Nachdem ich (mich) in Deroselben löbl. Evangelischen Pfahr Kirchen alhier vorgestern mit meiner Wenigkeit und geringen stüm (Stimme!) habe hören lassen, Weillen mir dann von Deroselben Wohlverordneten Herrn Capellmeister Herpst dieße Ehre erwießen worden,

Will sich derwegen gebühren, gegen Einen Hochlöbl. ... Magistrat meine Schultigkheit hingegen zu erzaigen, vor meiner Hinwegraiß gehorsahmen abschiedt zu nehmen, undt gratiarum actione einem Hochlöbl. Edlem Magistrat etliche Concert Moteten undt Cantiones zu praesentiren..."

Man darf die Sitte der Dedikationen in ihrer Bedeutung für die deutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts nicht unterschätzen. Sie ermöglichte es dem Tonsetzer, seine Werke unmittelbar der Öffentlichkeit zu unterbreiten und mit ihnen, sofern sie geistlicher Art waren, am vornehmsten Orte damaliger Musikausübung gehört zu werden. Denn wir müssen uns immer vergegenwärtigen, daß die Kirchenmusik in den Städten zugleich die Aufgabe zu erfüllen hatte, welche heutzutage unsern Opern- und Konzertinstituten zufällt; das musikalische Gut alter und neuer Zeit im Volke lebendig zu machen. Und wir müssen zugeben, daß sie dieses Ziel eher erreichen konnte, als es heute der Fall ist. Denn durch die Vertiefung des religiösen Lebens wurde damals in die breiten Massen ein gesundes Empfinden getragen, das auch die Musik vor der heute in erschreckendem Maße üblichen Profanierung, vor der Herabwürdigung zur bloßen Zerstreuung schützte. Die Produktion geistlicher und weltlicher Musik lag in den gleichen Händen; die Tänze eines Haußmann oder Melchior Franck, deren Motetten im Gottesdienst erklangen, waren die begehrtesten Stücke der Spielleute. Dieses Verhältnis war beiden Teilen günstig: die Volksmusik wurde von künstlerischem Geist erfüllt, die kirchliche Musik aber verlor nie den Zusammenhang mit den lebendigen Triebkräften der Umwelt. Somit war der Kirche eine erzieherische Aufgabe von hoher kultureller Verantwortung anvertraut. Nur von diesem Standpunkt aus können wir auch der Leistung des Kapellmeisters gerecht werden, von dessen Tatkraft das Wohl und Wehe der Kirchenmusik abhing.

Anzeichen des Verfalls traten bei der Frankfurter Kapellmusik als unmittelbare Folge der Vernachlässigung von seiten des Rates ein. Der Abbau der Gehälter, bei welchem die Betroffenen auf den Abzug des Generalmajors Hammerstein vertröstet worden waren, blieb bestehen und verminderte die Leistungen der

[1]) „Lob- und Friedensgedächtnis", 1652; vgl. Z. f. M. V, S. 370.
[2]) Siehe Felix Schreiber in DTB XIII, S. XIV.
[3]) Rechenmeisterbuch 1. Febr. 1631; vgl. Eitner II, 135.
[4]) Suppl. 16. Sept. 1652.

Kapellmusik. Bald nach der Jahrhundertmitte sah **Herbst** sich genötigt, seine musikalischen Schätze anzugreifen. Er vermeinte[1]), durch den Verkauf seiner selbsteigenen musikalischen Sachen („so ich zum Kirchen- und Gottesdienst zwar gewidmet, nunmehr aber zu verkaufen genöthiget werde") sich in etwas aus den Schulden zu bringen; doch „will solchen, wie es dem höchsten Gott am besten bekannt, bey weitem nicht erklecken". Wieviel „fürtreffliche Authores" mögen damit dem Frankfurter Musikleben entzogen worden sein, und was bedeutete für Herbst persönlich die Trennung von seinen geliebten „Italienern", um die es sich zweifellos handelte! Nur noch zweimal im Verlauf des folgenden Jahres begegnen wir seinem Namen in den Ratsakten: zunächst mit einer letzten vergeblichen Bitte, seine alte Bestallung wieder herzustellen[2]); sodann bei der Abwehr eines Ansinnens der Schatzungsbehörde, von ihm, dem „armen Kirchendiener und abgelebten Manne", der weder Haus noch Gutsbesitz sein eigen nannte, eine Steuer auf sein ohnehin „moderiertes" Einkommen zu erheben[3]). Dann wurde es still um den Alten, der noch zwölf Jahre lang die Bürde des Amtes tragen sollte.

Es ist uns heute unverständlich, daß man den im achten Jahrzehnt seines Lebens Stehenden nicht durch eine jüngere Kraft ersetzte. Aber auch hier spielte die „Sparsamkeit" ihre unselige Rolle; in ihrem System war für ein Ruhegehalt, das man dem Greis nicht hätte versagen können, kein Platz. So ließ der Rat noch ein halbes Jahr vor **Herbst's** Tode eine Empfehlung des Herzogs Moritz von Sachsen[4]) für seinen Hofkapellmeister Johann Jakob **Löwe** „treiben", ohne auch nur die Ablösung des Achtundsiebzigjährigen in Betracht zu ziehen. Tatsächlich wartete man bloß den Tod des Kapellmeisters ab, um durch geeignete Maßnahmen die Ausgaben der städtischen Kapellmusik noch mehr herabzusetzen. Daß eine solche Stimmung um sich griff, war im Entwicklungsgang der letzten 15 Jahre begründet, während derer sich der ehedem blühende Organismus in die starre Übung einer überkommenen Sitte gewandelt hatte: die Kapellmusik war mit ihrem Meister gealtert.

* * *

Von **Herbst's Persönlichkeit** besitzen wir ein tendenziös zu seinen Ungunsten gefärbtes Charakterbild aus der Feder des mehrfach erwähnten streitsüchtigen Ratsmusikanten **Hübner**[5]). Es gewährt uns jedoch in seiner lebendigen Schreibweise einige unbeabsichtigte Aufschlüsse über die wirkliche Amtsführung und Handlungsweise des Kapellmeisters, die wir uns nicht entgehen lassen dürfen:

„Was sonsten eigentlich die Uhrsach sein möge, warumb also ohn verschuldt angefeindet werde, kann ich mir anderst nit einbilden, alß daß dergleichen von meinen Mißgünstigen herrühren müsse, maasen mir dann sonderlicht von dem Herrn

---

[1]) Suppl. 16. Dez. 1652.
[2]) Suppl. 17. März 1653.
[3]) Suppl. 22. Sept. 1653.
[4]) Suppl. 31. Aug. 1665; vgl. A. **Werner** a. a. O., S. 83.
[5]) Suppl. 2. Juli 1650. Noch bei seinem erzwungenen Abschied (Suppl. 13. Mai 1652) stellte sich Hübner als Opfer „erwehnten Capellmeisters" hin, „welcher anfangs wegen Verehrung einer halben Ohm Birnen-Weins, auch so lang meine Küch nach seinem Willen gerauchet(!), sich gegen mich alles guthen erklären und meiner Verrichtungen halber gar keine Klage geführt". Die Erbärmlichkeit dieser Verleumdung ist ihre beste Widerlegung.

Capellmeister hart zugesetzt wird, welcher sich expressè vernehmen lassen, Er habe mich hereingebracht, er wollte auch nit eher sanfft ruhen, biß er mich wieder hinausgebracht hette, dahero er mir dann bißhero nit allein meine Accidentien, wo er nur gekönnt, abgestickt, sondern mich auch vielfaltig hin- und wieder verkleinert. Ohnlängst, als der Papistische Cornetist alhier gewesen ist, hat Er selbigen hoch erhoben, mich aber als ob kein einziges Stück treffen könnte, hingegen verachtet . . .

Es ist aber nichts Neues, (daß) der Capellmeister jederzeit mit jemandem zu zancken haben, wie solches sowohl alhier, alß zu Nürnberg genugsam bekannt, und könten die Exempla in specie angezeigt werden, und fengt er dergleichen nicht nur mit den Ihme zugegebnen Musicanten, sondern auch mit noch andern und höhern an.

Dann hat er die Kühnheit gehabt, bey des H. Reichs Schultheiß Gestr. Sohns Hochzeit das von ihm begehrte und meinen Hochgeehrten Herrn zustendige Regal mit trotzigen Wortten abzuschlagen, welches sampt andern Instrumenten er doch gar außer der Stadt und biß nacher Izstein (Idstein i. T.) über Berg und Thal verführen lassen können.

Item hat er Herrn Steffan, Schöffen und des Raths, Sohn hiebevor mit Scheltworten uff der Orgel angefahren, Ihn bey den Armen ergriffen, und wo derselbe sich nicht widersetzt hätte, die Thür weißen wollen: waß solte er sich nicht gegen mir alß einem armen Diener und welcher ihm an Hand gehen muß, understehen dörffen?"

Soweit in dieser Anklageschrift Unterlagen gegeben werden, fallen sämtliche Beschuldigungen in sich zusammen. Im Gegenteil können wir es Herbst ebensowenig verübeln, wenn er seinen Musikern fremde Virtuosen als Vorbild hinstellte oder ein als Störenfried bekanntes Kapellmitglied beseitigen wollte, wie wir es ihm hoch anrechnen müssen, daß er im Interesse des Dienstes auch gegen Höhergestellte aufzutreten wagte und auf der Musikempore sein Hausrecht zu wahren verstand. Einen als zänkisch bekannten Mann hätte man kaum aus Nürnberg zurückgeholt! Geradezu wohltuend berührt uns gegenüber der berechnenden Unterwürfigkeit dieses Schreibens Herbst's eigene Äußerung im Falle Hübner durch ihre Schlichtheit in Form und Inhalt[1]):

„Ich J. A. H. Capellmeister alhier attestire hiermit aufgrund der Wahrheit, daß verschienen Sonntag, den 16. Juny (1650) Hans Heinrich Hübner, Musicant, mit Hans Hector Becker, Violisten, in der Barfüßer Kirch uffm Ledner, alß ich eben hinauff kommen, hefftig expostuliret habe.

Da ich aber dessen Ursach zu wissen begert, ist mir gesagt worden, der Wormser (Hübner) hette den Hector Beck einen ehebrecherischen Schelmen gescholten. Habe ich darauf gesagt: ‚Ist es nicht Gott zu erbarmen, daß man an einem solchen Ort keinen Frieden haben kann. Nun wissen vil Personen, daß solches vorgegangen ist, welches der Wormbser nicht wird läugnen können."

Der Vorfall ereignete sich zufällig ungefähr 14 Tage, nachdem Herbst von dem oben erwähnten „Schlagfluß" betroffen worden war[2]) und ist uns damit zugleich ein Beweis für die ausdauernde Pflichttreue, mit der Herbst regelmäßig auf dem Posten war. Nicht an ihm hat es gelegen, wenn er sich selbst überlebte und den Niedergang seines eigenen Werkes mit anschauen mußte. Eindringlich

[1]) Suppl. 25. Juni 1650.
[2]) Suppl. 4. Juni 1650.

genug hatte er gebeten, der Rat wolle „die hiesige Kirchen- und Capell Music, als ein singulare ornamentum dieser Stadt... noch ferner großgünstig (con)-serviren und erhalten, derselben Bediente und darunter meine wenige Person, der ich nunmehr 62 Jahr und ein hohes Alter auf mir trage und alle tag der gruben neher kom̃e, mit gnädigen Augen ansehen und dieselbe gleichwie bis dahero also auch forthin... uffs beste Ihnen recommendirt und anbefohlen sein lassen". Er durfte sich rühmen, bei seiner „von Darmstatt her ersten Ankunfft", als „der heilige Gottesdienst mit der Kirchenmusic uff dem Schüler Lettner sich ziemlich schlecht befunden, dieselbe in eine solche Consistenz gesetzt" zu haben, „daß gemeine Statt und Respublica, insonderheit aber unser christliche Evangelische Kirch, bey in- und ausländischen deßwegen nicht ein geringes Lob und Nachruhm hat, maßen sie dann auch in solch ihrem flore und vigore biß dato, jedoch ohne einigen üppigen Ruhm zu melden, durch meine treue und wohlgemeinte Direction erhalten worden ist". Besser als mit diesen Worten läßt sich die Lebensarbeit J. A. Herbst's schwerlich umschreiben.

Kapellmeister von 1623—1666.

1623—1636: Johann Andreas Herbst, geboren 1588 in Nürnberg, gestorben 1666 in Frankfurt.
1636—1640: Johann Jeep, geboren 1582 in Dransfeld, gestorben 1650 in Ulm.
1630—1644: Christian Theodor Völckel, geboren um 1600, gestorben 1644 in Frankfurt.
1644—1666: Johann Andreas Herbst.

Beilage 1 (zu Seite 79).

Aus der Rats-Supplikation des Kantors Laurentius Erhardi:

(Suppl. 28. Juni 1632.)

... Und damit E. E. vnd E. W. eine kleine Verzeichnuß des defects der Musik zu S. Cathrin Allhier vnterthänigst beygefügt werde, so ist's mit derselben also bewandt vnd beschaffen,

1) Erstlichen soll, wie ich glaublich berichtet bin worden, Georg Mentzer, der Organist, die Gelegenheit zu Cronberg, da er hiebevor in Diensten gewesen, widerumb annemen wollen, wie er auch schon allbereits zu vnterschidlichen mahlen der Music daselbsten beygewohnet hat,

2) Zum Anderen, so ist vor etlich wochen vnter den Instrumentalischen Musicanten zu S. Cathrin Kirch Allhier / :derer zwar 4 gewesen:/ der eine aber, mit nahmen Peter Hepner, mit Todt abgangen; desgleichen wird das Regalpositiv daselbsten allen Son- und Bettag neben der Orgel gebraucht, vnd ist noch keine Bestallung demjenigen, so drauffschlägt, gemacht worden, derowegen die notturfft erfordert, dz (daß) diese Stelle mit qualeficirten Persohnen ersetzt vnd versehen sein mechten.

3) Zum dritten soll die Christliche vnd wolangestelte wochentliche Litania mit 4 Geigen Instrumentaliter vnter die Knaben, so Intoniren, beneben dem Regalpositiv, gleichwie zur Barfüßer gebrauchlich, Musicirt werden, ist aber nicht mehr als eine Baß Geig vor handen, die vbrige 3. Geigen sind Johann Georg Beck, so beym Capellmeister Musicirt, zuständig, welcher von den wolverordneten Herrn Castenpflegern vertröster maßen bezahlt sein will.

Beilage 2 (zu Seite 83).

Eingabe Herbst's vom 30. März 1628; Schulakten I, Fol. 313.
(Vgl. Valentin, S. 136.)

Motiven und Ursachen,
warumb in der Parfüßer Kirch uffm Ledner zu einer wolbestelten Music ein Positiff oder Orglwerckh hochvonnöthen ist, daß:

1. Erstlich, weil biß daher Matthias (Sagittarius) der Organist ein eigen Regahl hatt müssen gebrauchen, und welches sonderlich beschwerlich alle Wochen von seiner Behausung in die Kirch hin und wider hatt müssen tragen lassen.
2. Weil daß Regahl allemal ein halbe stund vor dem Gottesdienst muß gestimmt werden, welches dann auch Winters Zeit sehr beschwerlich ist.
3. Wann daß Regahl in kühler Lufft noch so just und rein anfänglich gestimmet ist, so kan es jedoch (:weil dieße Kirch an der Gemein sehr volckreich und durch dieselbe vil Hitz und Athems gibt, daß es auff dem Ledner gleich einer Stuben warm wirdt, und dann auch weil es biß in die dritte Stundt in der Kirch muß gebraucht werden:) so lang nit gestimbt bleiben, auß Ursachen, daß alle Regahl und Zungenwerckh, wenn sie auß der Kält in die Wärme, è contra, gebracht werden, sich leichtlich verstimmen.
4. Weil bey der Communion (:da doch die beste Music sein solte:) daß Regahl under der Predigt durch den Athem der Zuhörer ablaufft und sich verstimmt, ab experientia zimbliche dissonantien verspüret werden.
5. Im Fall nun der Matthias versterben solte, könde man ohne daß sein Regahl nicht mehr haben, oder aber müßte es mit golt bezahlen.
6. Da hingegen anietzo Vertröstung vorhanden, daß ein Orglwerckh (:wofern ein Ehrnw. hoch und wohlweiser Rath darzu großgünstig consentiren wolte:) ohne wohlermeltes eines Ehrnw. Raths sonderbare unkosten zuwegen gebracht, und durch etliche Bürger gestifftet werden könde, welches hernach bestendig des orts bleiben müste: Inmaßen dann allbereits mit einem ganzen Stimmwerckh violen und geigen geschehn.
7. Zu geschweigen es nunmehr darzu kommen, daß uff der Music Ledner underschiedliche Personen, so nit unserer religion zugethan sindt, sich zeitlich finden lassen, Und die Predigt anhören, da dann zu hoffen, Sie daraus leichtlich eines besseren underrichtet und zu uns zu tretten veranlaßt werden möchten.
8. Im Fall auch der Capellmeister selbst und der jezige organist nit mehr vorhanden weren, könde jedoch diß Orgelwerckh gebraucht, uffs wenigst die Schul Music darzu gezogen, und also dießer Ledner immerdar zu der Music, darzu er anfangs geordnet und gewidmet worden, gebraucht werden.

Beilage 3 (zu Seite 83).

Eingabe Herbst's vom 13. Okt. 1635: Memorial, Wie es ins künftig mit bestellung d. Music in der Parfüßer (Kirche) könde füglichen in obacht genommen werden.

1. Erstlich, dieweil (nach Gottes Willen) Matthias Sagittarius, gewesener Organist, Todes verblichen, als ist es, so lang David Oberndörffer noch im Leben, nicht von Nöthen, daß Matthiasen Sel. ged. stelle (dieweil dieser Zeit großer Mangel an Musicanten und adjuvanten, dz man per Choros füglichen nicht Musiciren kan) anderwerts zu versehen, dan David vor d. Predig, die Psalmen und Glauben auff der großen und alten Orgel zuvor schlagen, darnach die Motett od. Concert uff d. Newen Orgel sambt der völligen Music schlagen und verrichten kan, also dz zu dießen deß Matthias Bestallung kan eingezogen und erspaaret werden.

2. Wann meine Großg. Herrn aber die Music (weiln in kurtzer Zeit ettliche d. Musicanten mit Todt abgangen) widerumb ersetzen und verstercken wolten, wer besser, daß es an Vocalisten mehr alß Instrumentalisten beschehe, doch aber dz (Philipp) Friedrich Büchner vor der Predig, mit d. Violino od. Discant Geygen in der Parfüßer Kirchen sich einstellete, hernach die Orgel in der Catharina Kirche versehe, und Hanß Geörg (Beckens) Jung, Hanß Michel (Hut) etwas an recompens bekäme, und dieweil auch

3. pro tertio in kurtzem wie zu vermuthen das Barthol(omäus-)Stifft widerumb solte restituiret werden, so könde alßdann Johann Meyr, d. aldort die Orgel schlägt, beides zur Vocâl alß Instrumental Music umb eine recompens appliciret werden, doch in diesem allen meinen großg. Herren nichts vorgeschrieben.

Joh. Andreas Herbst,
Capellmeister

Beilage 4 (zu Seite 90).

Herbst's „Catalogus librorum Musicorum diversorum excellentissimorum Authorum". (Suppl. 17. Nov. 1646).

Psalmi & alia Cantica 5 voc. Tomaso Cecchini. . seind	6 Bücher	1. fl.	30 (kr.)
Psalmi à 3, 4, 5 & 8 voci: lib° 4 to Tomaso Cecchini	„ 9	„ 3.	—
Il terzo libro delle Cantioni Ariose à 3, 4, 5 & 8 voci Tomaso Cecchini	„ 9	„ 3.	—
Psalmi Concertati à 8 voci Antonio Sanetta (?). .	„ 9	„ 3.	—
Il pr° & sec° libro de Salmi à 8 & 9 voci di Francesco Pij	„ 10	„ 6.	—
Psalmi à 8 voci: Steffano Bernardi	„ 9	„ 3.	—
Psalmodiae Vespertinae à 5 & 9 Aurelij Signoretti	„ 10	„ 3.	—
Psalmodiae Vespertinae à 8 & 9 Jacobo Ganassi.	„ 10	„ 4.	30
Psalmi Vespertini à 4, 5, 8 voci Francesco Usper	„ 9	„ 3.	—
Psalmi à 8 voci: Julio Bruscho.	„ 9	„ 3.	—
Motetto concertato à 8 & 9 voci: Gio. Battista Steffanini.	„ 10	„ 2.	—
Libro primo Sacrorum concentuum à 2, 3, 4 voci di Michaële Kraff.	„ 5	„ 1.	30
Libro secondo sacrorum concentuum à 8 voci eiusdem authoris	„ 9	„ 2.	
Orpheus Christianus à 5, 6, 7, 8 voci Hieronimi Bildstein.	„ 9	„ 3.	
Motetti Concertati à 8 voci Francesco Bellazi . .	9	„ 3.	—
Vespertini Psalmi Concertati à 8 cum Instrumentis Item: secondo libro Psalmi Concertati à tre Chori con 13 voci: Leandro Gallerano	„ 24	„ 6.	—
Summa:		50 fl.	30 kr.

Johann Andreas Herbst,
Capellmeister.

Der Instrumentenname „Quinterne" und die mittelalterlichen Bezeichnungen der Gitarre, Mandola und des Colascione

Von

Karl Geiringer, Wien

Der Instrumentenname „Quinterne" gehört zu den bisher am wenigsten geklärten Bezeichnungen der Organologie. Zwar fehlt es nicht an älteren Zeugnissen für die Bedeutung des Wortes; sie sind jedoch zum Teil unklar, zum Teil widersprechend. So kommt es, daß die umfassendste Untersuchung der neueren Organologie, Curt Sachs' „Handbuch der Musikinstrumentenkunde"[1]), von sieben Quellen, welche den Begriff „Quinterne" erläutern, fünf ablehnen zu müssen glaubt. Nur die beiden jüngsten Belege, aus der zweiten Hälfte des 16. und dem Beginne des 17. Jahrhunderts, werden als einwandfrei befunden und zur Gewinnung des dem Ausdrucke zugrunde liegenden Sinnes herangezogen. Dagegen verwirft der Verfasser alle früheren Zeugnisse, da sie scheinbar in Widerspruch zu den Angaben der von ihm als beweiskräftig angesehenen Quellen stehen. Das Handbuch kommt zu dem Schlusse, daß die „Quinterne" eine „Guitarre mit dem Wirbelkasten der Geige und Viola" sei, in allen jenen Fällen aber, in denen sie als Mandola, Laute oder gewöhnliche Gitarre gekennzeichnet ist, „offenbar Mißbrauch oder Mißverständnis vorliegt".

Wiewohl dieses Ergebnis durch die Natur des widerspruchsvollen Materials bedingt erscheint, fällt es einem doch schwer, sich damit zu bescheiden. Die Frage wird rege, ob den merkwürdig gegensätzlichen Angaben der verschiedenen Theoretiker und Künstler nicht auch richtig beobachtete Tatsachen zugrunde liegen können, d. h., ob hier nicht einer der im Mittelalter so häufigen Fälle von Doppeldeutigkeit oder Bedeutungswechsel eines Instrumentennamens vorliegt. Untersucht man das Material, das im folgenden um einige bisher noch nicht bekannte oder nicht hinlänglich gewürdigte Quellen vermehrt werden soll, nach dieser Richtung, so wird diese Vermutung bald zur Gewißheit. Gleichzeitig aber klärt diese Art der Problemstellung auch die Bedeutung einiger weiterer Instrumentennamen, deren Sinn bisher nicht feststand.

Um die wechselnde Gestalt, die der Name „Quinterne" im Laufe der Jahrhunderte in den europäischen Sprachen annahm, sicherzustellen, sei an den Ursprung des Wortes erinnert. Das aus dem Chaldäischen stammende, griech.

---

1) Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, herausgegeben von Hermann Kretzschmar, Bd. XII.

κιθάρα blieb während des Mittelalters in arab. qîtâra lebendig. Von Asien ging die Bezeichnung zur Zeit der Maurenherrschaft auf Spanien über, wo sie die Doppelform quitarra und guitarra annahm. Aus guitarra wurde franz. guiterre, guiterne, ital. ghitterra, ghiterna; aus quitarra franz. chitare (lat. chitara), ital. quintara und — wohl über franz. guinterne — deutsch „Quinterne"[1]).

Überblickt man nun diejenigen Quellen, welche außer dem Namen auch die Abbildung oder Beschreibung des Instruments geben und daher zur Gewinnung des den Bezeichnungen innewohnenden Sinnes am geeignetsten sind, so unterscheiden sich zwei deutlich gesonderte Gruppen. Mehrere Belege zeigen die von griech. kithara abgeleiteten Instrumentennamen in der Bedeutung Mandola, mehrere andere in der Bedeutung Gitarre.

Ein französisches Manuskript des 14. Jahrhunderts[2]) enthält die Darstellung der damaligen Mandola: unten kreisförmig erweitertes Korpus, unabgesetzter Hals, sichelförmiger Wirbelkasten und darüber den Namen guisterna. Virdung[3]) und Agricola[4]) bilden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Mandola ihrer Zeit ab, eine kleine, schmale Laute mit dem charakteristischen, rückwärts geschweiften Wirbelkasten und der Bezeichnung „quintern". Endlich findet sich in einem Traktate des Johannes Tinctor aus dem Jahre 1484 die folgende Stelle:

„Ja auch jenes von den Kataloniern erfundene Instrument, das die einen ‚ghiterra', die anderen ‚ghiterna' nennen, ging offenbar aus der Laute hervor; es hat nämlich ebenso wie die Laute — obwohl es wesentlich kleiner sein kann — ein bauchiges Korpus, sowie die gleiche Anordnung und Erregungsart der Saiten[5])."

Bedenkt man nun, daß die Mandola um 1500 eine kleine Laute war — der charakteristische Wirbelkasten wird hier wie auch sonst häufig nicht beachtet —, so erscheint es als völlig sicher, daß sie mit der ghiterra oder ghiterna gemeint sei. Auch die zunächst ein wenig befremdende „Erfindung durch die Katalonier" wird verständlich, sobald man sich vergegenwärtigt, daß Tinctor in diesem Traktate — entgegen dem sonstigen Gebrauche der Theoretiker — weit mehr empirisch als historisch vorgeht. Für ihn waren die Katalonier, die wanderlustige Bevölkerung des nordöstlichen Spaniens, deshalb die „Erfinder", weil er durch sie die Mandola — die sich ja tatsächlich von Spanien aus über das übrige Europa verbreitet hatte — kennenlernte.

---

[1]) Vgl. auch Sachs, a. a. O., S. 227.

[2]) Nr. 7378a der Pariser Nat.-Bibl., vgl. auch Coussemaker, Essai sur les instruments de musique au moyen-âge, in Didron's Annales Archéologiques, Bd. XVI, S. 109.

[3]) Musica getutscht. Basel 1511, S. 11.

[4]) Musica instrumentalis deudsch, 1528, S. 65.

[5]) „De inventione et usu musicae", teilweise abgedruckt durch Weinmann in Riemannfestschrift, S. 271; ganz veröffentlicht von demselben Verfasser unter dem Titel: Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat De inventione et usu musicae (Regensburg, Pustet) 1917. „Quinetiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis ghiterra: ab aliis ghiterna vocatur: ex lyra prodiisse manifestissimum est; hec enim ut leutum (licet eo longe minor sit) et formam testudineam: et chordarum dispositionem atque contactum suscipit." Tinctor stellt ausdrücklich fest, daß der mehrdeutige Name lyra hier im Sinne von Laute gebraucht ist. Schon in der Inhaltsangabe des gleichen Kapitels heißt es: „Lyra populariter leutum dicta" und weiter unten nochmals „nunc vulgus eam (nämlich lyram) ubique leutum appellat".

Noch eines anderen, im 16. Jahrhundert gebrauchten Mandolanamens sei hier gedacht. In der „Musurgia, seu praxis musicae", einer lateinischen Übersetzung von Virdung's „Musica getutscht"[1]), ist der im Originale der Mandolaabbildung hinzugefügte Name „Quintern" mit lutina übertragen. Das um diese Zeit schon fast völlig von der Laute aufgesaugte Instrument wurde demnach auch gelegentlich als „kleine Laute" bezeichnet. Diese Stelle wirft ein neues Licht auf eine Darstellung, welche an der Verwirrung des Begriffs Quinterne erheblichen Anteil hat. Im „Triumphzuge des Kaiser Maximilians" ist eine etwas kleinere Laute mit gewöhnlichem Knickkragen abgebildet, welche in einem beigefügten Verse als „Quintern" bezeichnet ist. Hier liegt ein offensichtlicher Irrtum vor. Dichter oder Stecher verwechselten die „kleine Laute", das ist die Mandola, mit der verkleinerten eigentlichen Laute; dabei beachteten sie das charakteristische Merkmal des rückwärtsgeschweiften Wirbelkastens ebensowenig, wie vor ihnen Tinctor. Dieses vereinzelte Beispiel darf nicht zu der Annahme verleiten, daß unter „Quintern" je die wirkliche Laute verstanden wurde. Auch die scheinbar diese Vermutung unterstützende Definition in Roth's Wörterbuch von 1571 ist in Wirklichkeit ein klarer Beweis für das Gegenteil. Die „Quintern", welche hier beschrieben ist als „ein lauten mit neun saiten, welche den groß bumhart mit seiner octaf" (somit den tiefsten, sechsten Chor der eigentlichen Lauten) „nit hat"[2]), kann nur die Mandola sein; denn lediglich diese hatte damals 5 Chöre, während die Laute mindestens 11saitig war.

Fast ebenso häufig, wie in der Bedeutung Mandola wird der Name guitarraquinterne auch im Sinne von **Gitarre** gebraucht. Das schon erwähnte französische Manuskript des 14. Jahrhunderts[3]) enthält auch die Abbildung einer Gitarre mit rückgebogenem Wirbelkasten und Flankenwirbeln und den der Miniatur hinzugesetzten Namen chitara. Instrumente mit den gleichen Hauptmerkmalen bilden Tobias **Stimmer** in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts[4]) und **Prätorius** 1618[5]) als „Quintern", Mersenne 1636—37 als guiterne[6]) ab.

Bei dieser Gelegenheit sei festgestellt, daß der rückgeschweifte Flankenwirbelkasten der Mandola und Geige bei der Gitarre nicht etwa eine Ausnahme darstellt, sondern als die ursprüngliche und bis zum Ende des 16. Jahrhunderts auch bei weitem vorherrschende Art oberer Saitenbefestigung anzusehen ist. Außer in den bereits angeführten Fällen sehe ich ihn noch bei einer Reihe wichtiger Abbildungen[7]). Dagegen ist das von der Fiedel übernommene Sagittalwirbel-

[1]) Herausgegeben durch **Luscinius** (Othmar Nachtgall) 1536.
[2]) Vgl. **Sachs**, a. a. O., S. 216.
[3]) Nr. 7378a der Pariser Nat.-Bibl., vgl. auch **Coussemaker** in den Annales Archéologiques XVI, S. 109.
[4]) Musizierende Frau, Holzschnitt.
[5]) Syntagma musicum, Theatrum instrumentorum.
[6]) Harmonie universelle Des instruments, libre, II, Proposition XIV, p. 95.
[7]) Cantigas di Sta Maria, 13. Jahrhundert; Brit. Mus. Arundel 83, 14. Jahrhundert und ein in Warwich Castle erhaltenes Instrument aus dem Jahre 1330, beide abgebildet bei **Galpin**, Old English Instruments of Music; franz. Tafelbild von St. Savin des Pyrénées, abgebildet bei **Coussemaker**, a. a. O., Ann. Arch. XVI. 98; Gian Francesco da **Tolmezzo**: Thron. Mad. Venedig, Akademie, 1485—95; **Pinturicchio**, Allegorie der Musik, Rom, Appartimento Borgia 1493—95; **Cima da Conegliano**, Petrus Martyr, Mailand Brera, um 1500; Marc Antonio **Raimondi**, Der Gitarrenspieler, Stich, 1510—15; Nicolo **Pisano**, Thron. Mad. Mailand, Brera, um 1525; Franc.

brett der heutigen Gitarre und Mandoline anfangs nur äußerst selten anzutreffen[1]) und wird erst im 17. Jahrhundert allmählich zur Regel. Eine eingehende Behandlung dieser wichtigen Frage würde hier zu weit führen, doch behalte ich sie mir für eine besondere Abhandlung vor.

Die zweifache Bedeutung des Namens guitarra-quintern, welche in den bisher herangezogenen bildlichen und theoretischen Quellen zum Ausdruck kam, wird auch durch zahlreiche literarische Zeugnisse belegt. Die spanische und französische Literatur des 14. Jahrhunderts unterscheidet in gleicher Weise zwischen zwei noch näher bezeichneten Kitharen.

In Juan Ruiz „Libro de amor“ von 1330 ist die guitarra morisca der guitarra latina gegenübergestellt[2]). 1349 lebt am Hofe des Herzogs der Normandie ein Spieler der guiterre moresche und einer der guiterre latine[3]); die gleichen Musiker werden auch 1365 in einem Befehle Karls V. erwähnt[4]). Bei Guillaume de Machault stehen die Abkürzungen morache[5]) und enmorache[6]), und zweifellos das gleiche Tonwerkzeug meint auch Johannes de Grocheo mit der guitarra sarracenica[7]).

Welche der beiden Kitharen, Mandola oder Gitarre war nun die „maurische“ bzw. „sarazenische“ und welche die „lateinische“? Die Beantwortung dieser Frage ist nicht ohne weiteres möglich. Zwar leuchtet es unmittelbar ein, daß man die Mandola, deren Einführung in Europa durch die Mauren und Sarazenen erfolgte, auch nach diesen Völkern benannte. Dagegen ist es zunächst nicht ersichtlich, warum die Gitarre als „lateinisches“ Instrument bezeichnet wurde. Die Ursache dieser Betitelung ergibt sich jedoch aus der damaligen Bedeutung des Wortes latinus. Der dem 13. Jahrhundert angehörende „Sachsenspiegel“ definiert: „Latini wurden die Einheimischen, die ursprünglichen Bewohner und Kolonisten in den von Barbaren durchsetzten Gebieten genannt[8]).“ Diese Erklärung läßt sich zwanglos auf die von den Arabern eroberten Länder, Spanien und Unteritalien, beziehen. Die guitarra latina war das Instrument der bodenständigen Bevölkerung, im Gegensatze zur guitarra morisca, dem Tonwerkzeuge der fremden Eroberer. — Nun wissen wir trotz des Dunkels, das noch vielfach über der Geschichte der Gitarre liegt, daß diese ein sehr altes Musikinstrument ist. Spießlauten, deren Korpus Mitteleinziehung zeigt, lassen sich schon im frühen

Innocenzo da Immola, Thron. Mad., 1. Hälfte 16. Jahrhunderts; Girolamo dai Libri, Thron. Mad., Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, 1. Hälfte 16. Jahrhunderts; Süddeutsche Holzschnitzerei, Musizierender Engel, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, um 1500; Peter Vischer, Sebaldusgrab, Nürnberg, Sebalduskirche, 1510—15; Unbekannter Meister, Stich Diffenbrugher's, 1562.

[1]) Ms. d. Bibl. v. Douai, 13. Jahrhundert und Ms. Baron Reiffenberg, 15. Jahrhundert, beide abgebildet durch Coussemaker, a. a. O. Ann. Arch. XVI 106 und nicht unbedingt verläßlich; Venezianische Tarokkarte, Terpsichore, Stich um 1485; L. Signorelli, Jüngstes Gericht, Orvieto-Kathedrale, um 1500; Boltraffio, Thron. Mad. Paris Louvre, um 1500; Triumphzug Kaiser Maximilians, Holzschnitt, Blatt 26, um 1515.

[2]) Riaño, Notes on Early Spanish Music, S. 129.

[3]) Kastner, Les dances des morts, S. 286.

[4]) Coussemaker, a. a. O., Ann. Arch. XVI. S. 108.

[5]) Temps pastour, Fétis, Histoire generale, V, 149.

[6]) Prise d'Alexandrie, Fétis, Histoire generale, V, 149.

[7]) Neuausgabe Joh. Wolf, S. I. M. G., I, 96.

[8]) „Latini appellati indigenae, seu veteres incolae, vel coloni in iis regionibus, quae a barbaris gentibus pervasae sunt.“ Speculum Saxoniae, lib. I, art. 6, § 3.

Altertume auf ägyptischen und hettitischen Darstellungen nachweisen. Obwohl diese merkwürdigen und auch nur selten dargestellten Tonwerkzeuge nicht ohne weiteres als Vorfahren der Gitarre angesprochen werden dürfen, läßt sich doch aus ihrem Vorkommen schließen, daß gitarrenähnliche Zupfinstrumente schon in sehr früher Zeit im Oriente verbreitet waren. Sei es nun, daß diese, wie Galpin annimmt[1]), bereits im Altertume im römischen Reich und speziell in Spanien Eingang fanden, oder — was ich für wahrscheinlicher halte — daß erst der älteste Arabereinfall sie daselbst einbürgerte, jedenfalls war die Gitarre, als die Mandola nach Spanien gebracht wurde, in diesem Lande längst bodenständig. Sie muß die „einheimische“, die guitarra latina gewesen sein, von der die neu eingeführte guitarra morisca, die Mandola, unterschieden wurde.

Die genauere Bezeichnung als „lateinische“ oder „maurische“ Kithara aber war nur in denjenigen Ländern notwendig, in denen beide Tonwerkzeuge nebeneinander gebraucht wurden. Außerhalb Spaniens und Frankreichs genügte das Stammwort allein[2]); denn in Italien und vor allem Deutschland fand die Gitarre erst so spät Eingang, daß es zu Zweideutigkeiten zunächst gar nicht kommen konnte. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts hatte in diesen Gebieten der Name guitarra-quinterne stets die Bedeutung Mandola. In den wenigen Fällen aber, in denen damals auch schon die Gitarre verwendet wurde, nannte man diese nach dem Hauptstreichinstrumente der Zeit, deren Körperumriß sie trägt, viola. Ein Beispiel für diese Art der Bezeichnung liefert der schon erwähnte Traktat des Joh. Tinctor. Dort heißt es:

„Die Spanier erfanden einen Lautenabkömmling, den sie selbst und die Italiener viola nennen. Diese viola unterscheidet sich dadurch von der Laute, daß sie weniger groß, nicht bauchig, sondern flach und in der Regel beiderseits eingezogen ist[3]).“

Da Tinctor auch die mit dem Bogen gestrichene „andere viola“ erwähnt, kann mit dem „durch die Spanier erfundenen Lautenabkömmling“ — die Gitarre hatte ursprünglich einen gewölbten Boden, weshalb der Verfasser voraussetzt, daß sie aus der Laute hervorging — nur die Gitarre gemeint sein. Diese Annahme wird durch die Aussage einer spanischen Quelle bestätigt. Der Minoritenmönch Juan Bermudo bildet in seiner 1549—55 in Ossuna erschienenen „Declaracion de instrumentos“ eine 7saitige Gitarre ab mit der Überschrift „vihuela de septe ordenes“[4]). Diesem Belege folgend, kann wohl auch die vihuela de peñola, die der Spanier Juan Ruiz in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts der vihuela de arco gegenüberstellt[5]), als eine Gitarre gedeutet werden.

[1]) Old English Instruments of Music, S. 21.

[2]) Allerdings wurde auch in Frankreich gelegentlich nur der Name guitarra-quinterne gebraucht. Daraufhin weisen die Angaben des franz. Ms. Nr. 7378a der Pariser Bibl. nat. (vgl. oben S. und S.). Mangels weiterer bildlicher Quellen und angesichts der gegenteiligen Aussagen der Poesie ist es jedoch nicht möglich, aus diesen Belegen weitergehende Schlüsse zu ziehen.

[3]) Hispanorum invento: ex lyra processit instrumentum quod ipsi ac Itali violam .. vocant. Que quidem viola in hoc a leuto differt: que leutum multo majus ac testudineum est: ista vero plana: ac ut plurimum ex utroque latere incurvata.

[4]) Fol. CX r.

[5]) Libro de amor, um 1330, Riano, a. a. O., S. 129.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber, als die Gitarre allmählich auch in Deutschland und Italien an Bedeutung gewann, gelangte ihr ursprünglicher Name gleichfalls zu Ansehen. Nun empfand man die Doppeldeutigkeit des alten guitarra-quinterne als lästig und hielt nach einem neuen Namen für eines der beiden früher damit bezeichneten Tonwerkzeuge Umschau. Das jüngere, damals gänzlich zurückgedrängte Instrument — ein Zeichen des Verfalles ist es, daß die Mandola gelegentlich auch in den Händen von Bettlern vorkommt[1]) — erhielt nun eine andere Bezeichnung, während das altehrwürdige guitarra-quintern der aufstrebenden Gitarre verblieb.

Der neue Name mandora-mandola, bzw. dessen der kleinen Gestalt wegen gebrauchte Diminutivformen „mandürichen", „mandurinichen und „bandürichen"[2]), deckt seit rund 1600 die „kleine Laute". Der Ausdruck selbst aber kann schon im 12. Jahrhundert nachgewiesen werden. In einem provenzalischen Gedichte des Girauz de Calanson, das alle Instrumente aufzählt, die der vollkommene Spielmann zu beherrschen hat[3]), findet sich auch die Forderung, das ‚mandurear' zu verstehen. In welcher Bedeutung das Wort hier gebraucht ist, wissen wir nicht. Es wäre jedoch verfehlt, ohne weiteres anzunehmen, daß der nämliche Sinn, der um 1600 an einer Bezeichnung haftete, ihr schon ein halbes Jahrtausend früher eignete. Einen Fingerzeig für die mutmaßliche Grundbedeutung des Namens vermag lediglich die Etymologie des Wortes zu geben. Curt Sachs leitet mandura — daraus mandora-mandola — von pandura-bandura ab. Nun entspricht die indogermanische Wurzel $\sqrt{\text{bh—ndh}}$, gleich „binden", der semitischen Wurzel $\sqrt{\text{t—n—b}}$, gleich „Schnur" und ebenso das griechische pandura dem islamisch-südslavischen tanbûra, das wieder eine Verkleinerung von persisch-arabisch-kurdisch tanbûr ist. Der Name „tanbûr" aber deckt bekanntlich die im Oriente stark verbreiteten, kleinen Lauten mit langem Hals vom Typus des europäischen Colascione. Nimmt man nun, dem Ursprunge des Wortes folgend, an, daß mandura im frühen Mittelalter die Bedeutung Tanbûr hatte, so findet diese Vermutung auch an einem äußeren Momente Unterstützung. Die spanischen Cantigas de Sta Maria, aus dem 13. Jahrhundert, welche fast gleichzeitig mit dem Gedichte des Girauz de Calanson entstanden sind, bilden mehrere Tanbûre ab. Im späteren Mittelalter aber ist dieses Tonwerkzeug in Europa nicht mehr anzutreffen und auch der Name mandura wird vor 1600 nicht wieder genannt. Letzteres spricht vor allem gegen die Annahme, daß mandura — mandola schon im Mittelalter die kleine Laute deckte. Es wäre jedoch unerklärlich, daß ein Instrument, dessen bildliche Darstellung im 14. und 15. Jahrhundert auf Schritt und Tritt begegnet, gleichzeitig kein einziges Mal literarische Erwähnung gefunden haben sollte. Dagegen leuchtet es vollkommen ein, daß man den Tanbûr zur Zeit seiner Einführung in Europa abbildete und auch in der Poesie nannte.

Unter der übermächtigen Konkurrenz der dem abendländischen Musikempfinden besser zusagenden Mandola und Laute aber konnte sich der Tanbûr während des Mittelalters nicht behaupten. Erst in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts

[1]) Vgl. Cornelisz Matsys, Zwei Bettler, Stich, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.
[2]) Prätorius, Syntagma musicum, II. ch. 63.
[3]) Vgl. Coussemaker, a. a. O., Ann. Ar. VII, 248.

tauchte er neuerdings auf. Doch empfand man ihn auch jetzt noch als fremd und uneuropäisch, weshalb er mit seinem asiatischen Namen belegt wurde. Auch hierfür ist Tinctor der Gewährsmann. In seinem Traktate aus dem Jahre 1484 führt er aus:

„Jenes kleine und dürftige Instrument, das der armseligen und geringen Erfindungsgabe der Türken seine Entstehung aus der Laute verdankt, heißt in ihrer Sprache tambur. Es hat die Form eines großen Kochlöffels (coclearis magni) und ist mit drei Saiten bespannt, ... die mit den Fingern oder der Spielfeder zum Erklingen gebracht werden[1])."

Die Bezeichnung mandura-mandora-mandola war demnach mindestens seit dem 14. Jahrhundert frei. Als es nun notwendig wurde, der guiterra morisca einen neuen Namen zu geben, ging das alte, längst nicht mehr gebrauchte Wort von der kleinen langhalsigen Laute mit sichelförmigem Wirbelkasten[2]) auf die kleine, kurzhalsige, mit gleicher Wirbelkastenform über. Es ist dies ein Beispiel für das auch sonst recht häufige Überleben eines alten Instrumentennamens. Das Tonwerkzeug, welches die Bezeichnung ursprünglich führte, wurde in den Hintergrund gedrängt, der Name selbst aber erhielt sich und ging von dem antiquierten auf das moderne Instrument über.

Die Notwendigkeit, dem nur langsam an Bedeutung gewinnenden Tanbûr einen europäischen Namen beizulegen, ergab sich erst im 17. Jahrhundert. Damals erhielt das Tonwerkzeug die Bezeichnung ital. colascione, franz. colachon, deren Etymologie noch nicht erforscht ist. Ich möchte jedoch, der Anregung des Tinctor folgend, lat. coclear, der „Koch-" oder „Eßlöffel", oder auch lat. colare, „durchseien", als Stammworte von colascione vermuten. Die Bezeichnung des Tanbûr als eines „Koch-" oder „Eßlöffels" wäre in Ansehung seiner Gestalt durchaus gerechtfertigt.

Zum Schlusse seien die Ergebnisse unserer Untersuchung nochmals zusammengefaßt. Bei ihrer Einführung aus dem Oriente trugen Gitarre und Mandola den uralten asiatischen Namen kithara. Zur gegenseitigen Unterscheidung aber nannte man die zuerst nach Spanien gebrachte Gitarre „kithara der Einheimischen" (guitarra latina), während die erst später eingeführte Mandola als „kithara der fremden Eroberer" (guitarra morisca) bezeichnet wurde. Beide Tonwerkzeuge verbreiteten sich nun mit ungleicher Geschwindigkeit über Europa. Die Mandola kam schon im 14. Jahrhundert nach Deutschland und selbst Italien, während die Gitarre erst um 1500 in Mittel- und Südeuropa auftauchte. Erstere war daher zunächst außerhalb Spaniens und Frankreichs die Kithara schlechthin. Für die Beibehaltung des in dieser Zeit ohnedies bedeutungslosen Wortes morisca lag kein Grund vor, da gleichzeitig keine andere Kithara bekannt war. Daneben wurde die Mandola auch in Ansehung ihrer lautenähnlichen, doch kleineren Gestalt als „kleine Laute" — lutina bezeichnet. — Die Gitarre aber verbreitete sich erst

[1]) Illud autem exile ac parvum instrumentum: quod Turcharum exiliori ac minori ingenio: ex lyra .. tractum: eorum lingua tambura nuncupatur: formam quasi coclearis magni continens: tres chordas habet . . . .: digitis aut penna ad sonandum impellendas." a. a. O., S. 271.

[2]) Vgl. etwa Jost Amman, Musizierende Frau, Holzschnitt, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

am Beginne der Neuzeit und zunächst nur in vereinzelten Exemplaren über Mittel- und Südeuropa. Solange sie für die Praxis bedeutungslos war, nahm man von ihrem eigentlichen Namen keine Notiz, sondern nannte sie nach der Form des Korpusumrisses, der mit dem der alteingebürgerten Fiedel übereinstimmte, viola. Als diese Zupfviola jedoch häufiger anzutreffen war und mehr und mehr an Wichtigkeit gewann, erinnerte man sich auch ihres historischen Namens. Die aufsteigende Gitarre erhielt nun — wie ja gewisse Instrumentennamen stets nur an geschätzten Tonwerkzeugen haften — die ursprüngliche Bezeichnung zurück, während die absteigende Mandola mit einem neuen Namen belegt wurde. Derselbe fand sich in dem uralten mandora-mandola, einem Worte, das vermutlich im frühen Mittelalter den Tanbûr gedeckt hatte, im Laufe der Jahrhunderte jedoch, als dieses Tonwerkzeug in Europa immer seltener wurde, bedeutungslos geworden war. — Seit rund 1600 führten nun Gitarre und Mandola sowie der nach der Form seines Körpers „Eßlöffel" colascione genannte Tanbûr ihre auch heute noch durch Praxis bzw. Instrumentenkunde beibehaltenen Namen.

Die folgende Tabelle stellt die mittelalterlichen und frühzeitlichen Bezeichnungen der ältesten, von antiker Überlieferung unabhängigen Zupfinstrunente des Abendlandes zusammen:

	Gitarre	Mandola	Colascione
12. Jahrhundert Westeuropa	(qîtâra) [1]	—	mandura
13. Jahrhundert Westeuropa	(guitarra latina)	(guitarra morisca)	(mandura)
14. Jahrhundert Westeuropa	guitarra latina guiterre latine vihuela de peñola	guitarra morisca guiterre moresche morache enmorache guitarra sarracenica	—
Mittel- und Südeuropa		quintaria (quinterne)	
15. Jahrhundert	(vihuela) viola	quinterne ghiterra ghiterna	tambur
16. Jahrhundert	vihuela (viola)	quintern(e) lutina	(tambur)
17. Jahrhundert	guiterre guiterne quinterne kitarre gitarre chitarre	(mandora-mandola) mandürichen mandurinichen bandürichen	colascione colachon

[1]) Die nicht überlieferten, doch als wahrscheinlich anzunehmenden Bezeichnungen sind in Klammer gesetzt.

Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann

Zweite Auflage[1])

Von

Paul Moos

Besprochen von Rudolf Cahn-Speyer, Berlin

Im Jahre 1902 erschien die „Moderne Musikästhetik in Deutschland" von Paul Moos; das hier angezeigte Werk ist deren zweite Auflage. Wenn ein solches Werk zwanzig Jahre lang der Fachwelt vorgelegen hat, ist es bei Veröffentlichung einer neuen Auflage nicht nötig, das Buch wie eine Neuerscheinung zu besprechen; es entsteht nur der Anlaß, zwei Fragen zu erörtern: was hat sich an der Anlage und dem Inhalt der ersten Auflage geändert, und was ist Neues hinzugekommen?

Die ursprüngliche Anlage ist grundsätzlich unverändert geblieben. Bei jedem Autor, den Moos bespricht, werden seine in Betracht gezogenen Werke genannt und es folgt eine Reihe wörtlicher Zitate, durch welche die Gedanken des Autors wiedergegeben werden sollen. Nur selten nimmt Moos in wenigen kurzen Worten zu einer oder der anderen Äußerung persönlich Stellung.

Unzweifelhaft hatte die erste Auflage als das erste umfassende Werk seiner Art einen großen Wert als Materialsammlung; es stellte eine so große Leistung dar, daß man angesichts des Geleisteten übersehen konnte, ja, übersehen mußte, was noch nicht geleistet war. Es darf aber doch gefragt werden, ob damit die Aufgabe als erschöpft gelten konnte, ob nicht nach dieser Vorarbeit in einer Frist von zwanzig Jahren Größeres zu leisten gewesen wäre.

Es ist keine einwandfreie Methode, die Anschauungen eines Autors durch einzelne Zitate aus seinen Schriften wiedergeben zu wollen. In der viel ausführlicheren Darstellung des Orginals ist die einzelne Äußerung nicht als die präzise Zusammenfassung gedacht, als welche sie bei Moos erscheint, sondern als Teil des Mitteilungsverlaufs, und so hat der einzelne Satz oder selbst ein Komplex von mehreren Sätzen im ursprünglichen Zusammenhang eine andere Bedeutung, als für sich allein, aus dem Zusammenhang gelöst. Es wäre darum meines Erachtens zweckdienlicher gewesen, wenn Moos unter generellem Verzicht auf wörtliche Wiedergabe den Gedankengang der einzelnen Autoren oder ihre wichtigsten Resultate mit seinen eigenen Worten skizziert und das wörtliche Zitat nur einzelnen besonders prägnanten Stellen vorbehalten hätte.

Einen weiteren Übelstand erblicke ich darin, daß Moos sehr häufig verschiedene Werke eines und desselben Autors so behandelt, als wenn sie eine Einheit bildeten, also bald aus dem einen, bald aus dem anderen zitiert. Es gibt nur wenige Autoren, deren Anschauungen ihr ganzes Leben hindurch frei von Wandlungen geblieben sind. Moos verwischt durch seine Art der Wiedergabe die Klarheit dieser Entwicklung, die er gerade hätte herausarbeiten müssen.

---

[1]) Deutsche Verlagsanstalt und Schuster & Löffler, Stuttgart-Berlin-Leipzig. 1922.

Ich glaube aber, daß die Anforderungen an eine vollkommene Darstellung des gewählten Gegenstandes noch weitergehen können. Nicht nur innerhalb des Lebenswerkes eines jeden Autors, sondern auch innerhalb des ganzen betrachteten Zeitraumes hätte das Entstehen, hätten die Wandlungen und Wechselwirkungen der verschiedenen Gedanken und Anschauungen übersichtlicher dargestellt und systematischer verfolgt werden müssen. War die erste Auflage eine Sammlung von Material, so mußte die zweite eine Verarbeitung dieses Materials bringen. Es hätte die Geschichte des Sensualismus, die Entwicklung und Mannigfaltigkeit der Anschauungen über die Oper, über die Verbindung von Musik und Dichtkunst überhaupt, die metaphysische Betrachtung der Musik usw. im Zusammenhang dargestellt werden müssen. Dabei hätte sich eine Gliederung des Stoffes nicht nach Autoren, sondern nach den von den Autoren behandelten Gesichtspunkten ergeben. Dadurch wären auch manche Wiederholungen überflüssig geworden, deren Wegbleiben das Ganze übersichtlicher gemacht hätte. Wer über einen Autor eine Monographie schreiben will, muß unter allen Umständen auf die Orginale zurückgehen und kann das Werk von Moos nicht benützen. Wer es benützen will, wird meistens die Absicht haben, sich über den Werdegang der verschiedenen Anschauungen in dem behandelten Zeitabschnitt zu unterrichten, und dazu muß er nun mühsam aus dem ungeordnet dargereichten Material die einzelnen zusammengehörigen Stücke heraussuchen und zusammenstellen. So ist das Werk von Moos eine bloße Materialsammlung geblieben, und wer es benützen will, muß selbst einen wesentlichen Teil der Arbeit leisten, die eigentlich vom Verfasser zu leisten gewesen wäre.

Ein gewisser Ersatz dafür, daß die Entwicklung der einzelnen Gedanken nicht gegeben ist, hätte in einer Anlage des Registers bestehen können, bei welcher die Stellen, die sich auf einen bestimmten Gegenstand beziehen, unter einem Schlagwort vereinigt zu finden gewesen wäre. Moos hat sich jedoch mit einem bloßen Namenregister begnügt. Nur ganz ausnahmsweise, z. B. für die Programm-Musik, hat er den Versuch gemacht, durch eine Anmerkung, auf welche bei den einschlägigen Stellen verwiesen wird und welche die Seitenzahlen der zugehörigen Stellen enthält, etwas wie einen Zusammenhang zu bieten.

Ein weiterer Übelstand liegt noch darin, daß Moos, im Gegensatz zur ersten Auflage, auf den Gebrauch des Anführungszeichens verzichtet, so daß man nie genau weiß, ob der Text aus wörtlichen Zitaten besteht oder ob einzelne Stellen oder Worte von Moos zur Herstellung des Zusammenhanges eingeschoben sind. Hierzu kommt, daß er nicht immer ganz genau zitiert, worauf noch zurückzukommen sein wird.

So ergibt es sich also, daß der Plan des Werkes in der zweiten Auflage keine grundsätzliche Veränderung erfahren hat. Wir gelangen nunmehr zu den Änderungen im einzelnen, wobei nur wichtigere Änderungen berührt werden sollen.

Der Abschnitt über Schiller, der in der ersten Auflage nur das Gedicht „Die Macht des Gesanges" berührte, ist auf die ästhetischen Schriften ausgedehnt worden. Die im Vorübergehen erwähnte Andeutung Schiller's über die körperlich-materielle Wirkung der Musik (S. 20) hätte durch seine, bisher überhaupt zu wenig beachtete Schrift „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" ergänzt werden müssen, ohne welche meines Erachtens so manche Stelle in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" nicht vollkommen verstanden werden kann.

Von Heinse sind in der ersten Auflage nur die „Musikalischen Dialogen" behandelt worden; nunmehr kommt noch der bei weitem wichtigere Roman „Hildegard von Hohenthal" hinzu, auf dessen musikästhetische Bedeutung inzwischen Hugo Goldschmidt („Musikästhetik des 18. Jahrhunderts") aufmerksam gemacht hat.

Die Erweiterung des Abschnitts über Schubart scheint mir entbehrlich. Von viel größerer Wichtigkeit ist die fast völlig umgearbeitete und etwa auf das Dreifache erweiterte Behandlung von Schelling. Hier hat Moos seinen Standpunkt völlig geändert. Während er in der ersten Auflage meint, Schelling's Anschauungen dürften „nur noch den Wert der Kuriosität haben", spricht er jetzt von einem „für alle Zeiten grundlegenden Gedankengang" (S. 84). Hier steht Moos ersichtlich unter dem Einfluß Eduard von Hartmann's, in welchem er überhaupt sein Ideal erblickt.

Die Behandlung Wackenroder's hat eine außerordentliche Erweiterung erfahren, ohne daß wesentlich Neues dabei zutage käme. Bei Tieck fehlt noch immer die Berücksichtigung der Novelle „Musikalische Leiden und Freuden", aus welcher u. a. die Ablehnung des durchkomponierten Liedes wohl der Erwähnung wert gewesen wäre.

In dem Abschnitt über Hugo Riemann sind naturgemäß die Werke mit einbezogen worden, die nach dem Erscheinen der ersten Auflage von Moos veröffentlicht worden sind. Besonderen Raum nimmt, wie billig, die Besprechung von Riemann's „Lehre von den Tonvorstellungen" ein. Hier hat Moos, abweichend von seiner sonstigen Gepflogenheit, auch Kritik geübt, und zwar nicht mit der offenkundigen Absicht hierzu, sondern in einzelnen Wendungen, die er einfließen läßt, z. B. indem er von Riemann's „sensualistischen Anwandlungen" spricht (S. 511) u. dgl. m. Es genüge, das ohne Diskussion zu erwähnen, da hier nicht der Ort zu einer kritischen Würdigung dieser Frage ist. Bemerkt sei, daß Moos in der zweiten Auflage die Stelle getilgt hat, in welcher er in der ersten Auflage (S. 321) eine generelle scharfe Ablehnung Riemann's aussprach.

Wir kommen nunmehr zur Erörterung der in der zweiten Auflage neu aufgenommenen Teile. Der erste davon ist der sehr wichtige über Herder. Von besonderer Bedeutung ist Herder's Rechtfertigung der Oper als Kunstgattung gegen den rationalistischen Einwand von der Unnatürlichkeit der singenden Rede, seine Ablehnung des gesprochenen Dialogs in der Oper und seine Vorausnahme der Theorie von den Scheingefühlen beim künstlerischen Schaffen (S. 58f.). Bezüglich des Dialogs hätte Moos auf die geistige Vaterschaft von Rousseau hinweisen können (Dictionnaire de Musique, Art. „Récitatif"). Zur Rechtfertigung der Oper wäre — von älteren Vorgängern abgesehen, deren Heranziehung zu weit ins 18. Jahrhundert zurückgeführt haben würde — der Zeitgenosse Goethe mit seiner kleinen Schrift „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" zu erwähnen gewesen, die zwei Jahre vor Herder's „Kalligone" entstanden ist.

Neu ist auch die Erwähnung A. W. Schlegel's. Von großem Interesse hätte der Abschnitt über Goethe werden können, wenn Moos nicht etwas flüchtig dabei verfahren wäre. Er selbst weist darauf hin (S. 106f.), daß Goethe's Äußerungen über Musik vielfach zerstreut seien, und daß ihre Zusammenfassung wohl mehr dem Historiker als dem Ästhetiker obliege. Man kann vielleicht verschiedener Meinung darüber sein, ob Goethe in einer geschichtlichen Darstellung der Musikästhetik unentbehrlich ist; wird aber überhaupt von ihm gesprochen, so muß es mit einiger Vollständigkeit geschehen. Eine flüchtige Nachprüfung ergibt folgende von Moos übergangene Stellen, die sicherlich noch vermehrungsfähig sind: Regeln für Schauspieler §§ 19—21 (über den Parallelismus von Deklamation und musikalischem Ausdruck); Wilhelm Meisters Lehrjahre, 8. Buch, 5. Kap. (Verlangen nach Unsichtbarkeit des Orchesters); Italien, Bericht vom November (über den Dialog in der Oper); die oben zitierte Schrift „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke"; in den Gesprächen mit Eckermann: 20. April 1825 (Notwendigkeit poetischer Einsicht für den Opernkomponisten), 12. Januar 1827 (Stellung Goethe's zur modernen Musik), 7. und 9. Oktober 1828 (über die Einheit von Dichtung und Musik in der Oper). Keinesfalls hätte jene, im Goethe-Museum in Weimar verwahrte Tafel übergangen werden dürfen, welche Goethe über seinem Waschtisch aufgehängt hatte, und welche eine ziemlich eingehende Disposition für ein Werk über die „Tonlehre" enthält, mit dessen Abfassung sich Goethe in der letzten Zeit seines Lebens trug. Die Flüchtigkeit, mit welcher Moos diesen Abschnitt behandelt hat, ist um so weniger zu rechtfertigen, als eine Reihe von Vorarbeiten, wie das bekannte Werk von Bode, vorliegen. Das Buch von Abert („Goethe und die Musik") ist wohl zu spät erschienen, um von Moos noch berücksichtigt werden zu können.

Ferner sind Abschnitte über Jean Paul und E. T. A. Hoffmann hinzugekommen. Der Abschnitt über Hoffmann ist der fast wörtliche Abdruck eines Aufsatzes von Moos in der „Musik" VI, Nr. 14, S. 67ff. Methodisch unzulässig scheint es mir, daß Moos unter Berufung auf die seit Hoffmann stattgefundene Entwicklung der Ästhetik schreibt: „So ungefähr, wie sie im folgenden wiedergegeben wird, hätte Hoffmann selbst seine

Musikästhetik gestaltet, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, seine eigenen Gedanken von dem erhöhten Standpunkt zu überblicken, den uns die Errungenschaften unserer Zeit gewähren" (S. 116). Als ein Beleg für die oben erwähnte ungenaue Zitiermethode von Moos sei hier erwähnt, daß er (S. 122) aus der zweifelnden Frage Hoffmann's: „Sollte, wenn von Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein . . .?" eine entschiedene Behauptung macht und überhaupt kleine Änderungen im Wortlaut vornimmt. Hoffmann's sehr charakteristische Ansichten über die komische Oper sind (S. 130) mit zwei Zeilen nur unzulänglich wiedergegeben, während manches andere eine kürzere Fassung vertragen hätte. Zu der von Hoffmann aufgeworfenen Frage, ob in der Oper Dichter und Komponist ein und dieselbe Person sein sollten, bemerkt Moos (S. 131), daß Hoffmann keine unmittelbare Antwort gegeben habe, während Hoffmann in Wirklichkeit die Frage entschieden verneint; auch gibt Moos die Argumente Hoffmann's nur sehr unvollkommen wieder. Gewaltsam erscheint es mir endlich, wenn Moos (S. 135) in Hoffmann einen Vorläufer von Schopenhauer erblicken will. Der scheinbare Parallelismus, der sich aus gewissen Ähnlichkeiten des Wortlauts ergibt, kann nicht darüber täuschen, daß es sich bei Hoffmann um mystische, stimmungsmäßige Phantasien eines typischen Romantikers handelt, bei Schopenhauer aber um die fast zwangsläufige Folgerung aus einer philosophischen Grundeinstellung.

C. M. von Weber und Robert Schumann sind in der neuen Auflage ebenfalls hinzugekommen. Bei Schumann erklärt Moos (S. 194 f.), daß er auf einem Aufsatze von Kretzschmar und auf zwei Aufsätzen von Arnold Schmitz fuße. Bei aller Hochachtung vor diesen Autoren darf man doch von einem Werk, wie das von Moos, verlangen, daß es unmittelbar aus den Quellen schöpfe. In der Tat fehlen in dem Abschnitt über Schumann die sonst überall vorhandenen Seitenzahlen des Orginals. Ein Wort über Schumann's Einstellung zu Meyerbeer und Wagner hätte nicht fortbleiben dürfen, weil die Einstellung Schumann's zu diesen Komponisten prinzipieller Natur ist.

Ein sechs Seiten langer Abschnitt über Adolph Kullak ist neu aufgenommen worden, von dessen Notwendigkeit, wenigstens in diesem Umfang, ich mich nicht habe überzeugen können. In einer Anmerkung ist auf Klauwell's Stellung zur Programm-Musik ausführlicher eingegangen, wobei noch einige andere neuere Autoren mit wenigen Zeilen erwähnt werden.

Neu ist auch der Abschnitt über Richard Wagner. Die Kürze dieses Abschnitts — 16 Seiten — muß befremden, angesichts des Umstandes, daß z. B. Gustav Engel mit der doppelten Seitenzahl bedacht ist. Das ist um so erstaunlicher, als Moos der Verfasser einer Monographie „Richard Wagner als Ästhetiker" ist. Daß Moos auf diese Arbeit verweist, bildet keinen Ersatz dafür, daß in der systematischen Darstellung des vorliegenden Werkes durch diese Kürze eine Lücke entsteht. Der Abschnitt über Wagner leidet aber überdies an einer unverkennbaren Oberflächlichkeit. Wenn z. B. gleich zu Anfang (S. 402) aus Wagner's erster Pariser Zeit eine Ablehnung der Erläuterung von Instrumentalwerken durch „abgeschmackte Bilder und Geschichten" angeführt wird, so hätte die spätere Änderung von Wagner's Anschauungen hierüber nicht unerwähnt bleiben dürfen (Ges. Schr. IV, S. 187 f.; V, S. 169 ff. u. 191 ff.; X, S. 180). Wichtiger als dieses wäre es gewesen, Wagner's Anschauungen über den Vorgang beim künstlerischen Schaffen (I, S. 147 f.) wiederzugeben. Das alte Mißverständnis, daß Wagner neben dem Drama die anderen Kunstgattungen nicht habe gelten lassen wollen, ist schon längst durch die beweiskräftigen Stellen widerlegt oder zumindest auf ein beschränktes Maß zurückgeführt worden, die Chamberlain (Richard Wagner, S. 292) zusammengestellt hat. Es würde zu weit führen, hier auf alle mir anfechtbar erscheinenden Angaben von Moos im einzelnen einzugehen. So ist Wagner's Postulat an die poetische Sprache nicht sensualistisch, sondern stellt den Versuch dar, die Sprache aus einem Mittel der Begriffsbezeichnung, zu dem sie sich entwickelt habe, in ein Mittel des Gefühlsausdrucks zu verwandeln. Wagner's Ansicht über das Verhältnis der Musik zur Gebärde wird als falsch bezeichnet, ohne daß dieses Urteil begründet würde. Moos sagt (S. 408),

Wagner wolle „das Drama der Griechen neu beleben", während es an der zitierten Originalstelle bei Wagner (III, S. 30) heißt: „Nein, wir wollen nicht wieder Griechen werden; denn was die Griechen nicht wußten und weswegen sie eben zugrunde gehen mußten, das wissen wir." So ließe sich im einzelnen noch vieles sagen. Bei Wagner, dessen Anschauungen sich im Laufe seines langen Lebens zwar folgerichtig entwickelt haben, bei dem aber der Unterschied zwischen Anfang und Ende in manchen Fragen sehr erheblich ist, erweist sich die von Moos befolgte Methode, die Schriften aus allen Lebensperioden eines Autors als Einheit zu behandeln, besonders verhängnisvoll. Es ist übrigens nicht richtig, was Moos am Schlusse dieses Abschnitts sagt (S. 419), daß Wagner, „ohne es zu wissen und zu wollen," ein Mittelglied zwischen Schopenhauer und Eduard von Hartmann gebildet habe; in seinem Brief an Mathilde Wesendonk vom 1. Dezember 1858 spricht Wagner ausdrücklich von seiner Absicht, Schopenhauer's System zu erweitern und zu berichtigen.

Noch verhängnisvoller vielleicht als bei Wagner erweist sich die gemeinschaftliche Behandlung zeitlich auseinanderliegender Werke in dem neuen Abschnitt über Nietzsche, dessen Anschauungen sich im Laufe der Zeit ja ungleich widerspruchsvoller entwickelt haben, als diejenigen Wagner's. Andererseits hätte die umständliche Kritik, die Moos an Nietzsche's „Geburt der Tragödie" übt, durch einen Hinweis auf Nietzsche's späteren „Versuch einer Selbstkritik" erübrigt werden können, dessen Moos an anderer Stelle im Vorbeigehen Erwähnung tut. Im übrigen sind mir gerade in diesem Abschnitt besonders viele Stellen aufgefallen, an denen ein ungenaues Zitieren oder Herausreißen eines Satzes aus dem Zusammenhang sinnstörend oder unverständlich wirken. Da eine eingehende Besprechung solcher Stellen zu weit führen würde, begnüge ich mich damit, einige davon zu zitieren. „Spät wie Wagner's Jugend kam sein Mannesalter" (Moos, S. 430; Nietzsche, Richard Wagner in Bayreuth, Abschn. 2), ist gänzlich aus dem Zusammenhang gerissen, so daß der Anlaß für diese Feststellung unkenntlich bleibt. Es ist nicht, wie Moos (S. 435) sagt, Wagners „Musik", die Nietzsche als sittlich bezeichnet, sondern es sind seine „Gestalten" (Nietzsche ebenda). — Zu Nietzsche's Anerkennung für Mendelssohn, welche Moos anführt (S. 440), hätten auch Nietzsche's sehr ironische Worte (Menschliches, Allzumenschliches, II. Bd. II. Abt. Ziff. 157) erwähnt werden müssen. — Zum Meistersingervorspiel führt Moos (S. 448) aus Nietzsche's sehr bewundernden Worten (Jenseits von Gut und Böse, VIII. Haupst., Ziff. 240) gerade nur die wenigen darin enthaltenen tadelnden Worte an. Auf derselben Seite zitiert Moos als positive Auffassung Nietzsche's über Wagner's Charakter, was Nietzsche (Der Fall Wagner, Ziff. 6) für den zur „Erheiterung" gedachten Fall, daß Wagner „verkleidet zum menschenfreundlichen Musikgelehrten, sich unter junge Künstler mischte", diesem nur als Fiktion in den Mund legt. Dieser irreale Charakter durfte nicht verwischt werden. Insbesondere aber durfte Moos nicht das Wort „Heuchler" gebrauchen, dessen sich Nietzsche gar nicht bedient, zumal diese Stelle — wie die anderen angeführten — den Habitus des wörtlichen Zitats an sich trägt. Ein anderes Zitat (S. 449) schließt Moos: „Seine (Wagner's), Arien', darüber schweigt man besser", während es im Original heißt, nachdem Wagners „Rezitativ" verurteilt worden ist: „Bleiben die ‚Arien' Wagners. — Und nun sage ich kein Wort mehr." Das heißt klar: die „Arien" muß man gelten lassen, und nun verlassen wir dieses Thema. Bei der Zitiermethode von Moos kommt das gerade Gegenteil heraus. — Nicht genügend herausgearbeitet ist der Kernpunkt von Nietzsche's Gegnerschaft gegen Wagner: seine Beurteilung Wagner's als „décadent".

Es ist wohl überflüssig, die Zahl dieser Belege zu vermehren, was ein Leichtes wäre. Es sei nur noch erwähnt, daß Moos seine Seitenzahlen nach der Taschenausgabe von Nietzsche's Werken zitiert, die nicht in aller Händen ist, wodurch eine Kontrolle der Zitate ungemein erschwert wird.

Neu sind ferner noch die Abschnitte über Kretzschmar, dessen Affektenlehre Moos ablehnt, Wallascheck, bei welchem Moos die wichtige Theorie übergeht, daß sich Gefühlsäußerungen und Vorstellungsausdruck im Gehirn auf verschiedenen Bahnen

bewegen, eine Theorie, auf welcher Wallascheck's Ansichten über die Verbindung von Musik und Dichtung fußen; es fehlt ferner Wallascheck's physiologische Theorie der Synästhesien (Psychologie und Pathologie der Vorstellung, S. 28ff., S. 183ff.). Weitere Abschnitte folgen über Lach, Grunsky, Schering, Erpf, Olga Stieglitz, Eugen Schmitz und Charles Lalo. Es ist verständlich, wenn Moos seine Arbeit auf die deutschen Autoren einschränkt, um nicht ins Uferlose zu geraten; wenn er aber mit Lalo in das Gebiet der ausländischen Literatur greift, so ist nicht zu verstehen, weshalb die Arbeiten von Combarieu, von Jaques-Dalcroze, u. a. m. nicht erwähnt worden sind. Weitere neue Abschnitte behandeln Paul Bekker, von welchem gesagt wird (S. 514), daß seine Überlegungen „das Merkmal der Flüchtigkeit unverkennbar an sich tragen" — eine Kritik, die ohne nähere Begründung in einem solchen Werke nicht stehen dürfte — ferner Hans Pfitzner, August Halm, dessen ausführliche Behandlung auf sechs Seiten wohl zugunsten wichtigerer Dinge hätte zurückstehen können. Stumpf findet nur eine kursorische Erwähnung in Anmerkungen, ebenso Paul Mies. Neben anderen Autoren, die in den Anmerkungen nur mit wenigen Worten gestreift werden, ist Busoni in einer etwas längeren Anmerkung (S. 641f.) besprochen. Hier gibt Moos die Objektivität des Historiographen vollständig auf. Die Methode, einzelne Sätze aus dem Zusammenhang heraus zu zitieren, führt in diesem Falle dazu, Busoni der Lächerlichkeit preiszugeben, ohne daß der wirkliche Sinn seiner Äußerungen im mindesten wiedergegeben wäre. Von einer irgendwie begründeten sachlichen Ablehnung ist hier nicht die Rede, sondern von einer in so krasser Weise entstellenden Wiedergabe, daß ein Zweifel an der Absichtlichkeit gleichbedeutend damit wäre, Moos die Fähigkeit der Auffassung abzusprechen. Es ist mir auch unverständlich geblieben, wonach Moos hier Busoni's] „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" zitiert. Von den beiden Auflagen enthält die eine 35, die andere 48 Seiten, während Moos Seitenzahlen bis zu 111 anführt.

Es wäre nunmehr noch davon zu sprechen, was das Buch von Moos nicht enthält. Es kann fraglich sein, ob die Äußerungen von schaffenden Künstlern überhaupt im Rahmen dieses Buches notwendig waren. Wenn aber Weber und Schumann aufgenommen worden sind, so durfte Beethoven nicht fehlen. Wenn er auch keine Schriften veröffentlicht hat, so enthalten seine Briefe einige wichtige Äußerungen, und ebenso sind uns einige mündliche Aussprüche mit hinlänglicher Zuverlässigkeit überliefert. Diese zusammenzustellen und in ihrer Bedeutung zu diskutieren, hätte nicht unterlassen werden dürfen. So spricht Beethoven gelegentlich über den Charakter der Tonarten, über den Vorgang des künstlerischen Schaffens, über die Grenzen der Tonkunst, Dichtkunst und Malerei, über anschauliche Deutung von Instrumentalmusik. Sind die Äußerungen Beethoven's auch spärlich an Zahl und knapp an Umfang, so haben sie aus diesem Munde doch eine besondere Bedeutung. Auch Mendelssohn durfte nicht übergangen werden. Seine Briefe enthalten viele hierhergehörige Stellen; er müßte allein schon wegen jenes Briefes an Souchay vom 15. Oktober 1842 erwähnt werden, in welchem er sich so ausführlich über die Bestimmtheit des Inhalts von Musikstücken ausspricht. Das gleiche gilt von den Briefen und Schriften von Liszt und Bülow. Wenn ihre Verfasser sich auch in der Regel nicht in der Terminologie philosophischer Abhandlungen aussprechen, so gehören ihre Gedanken materiell um so mehr hierher, als ihre Auswirkung meistens eine weitergehende gewesen ist, als jene der Philosophen von Fach.

Von Dichtern vermisse ich insbesondere Grillparzer, der sich verschiedentlich, vor allem in seinen „Ästhetischen Studien", sehr ernsthaft mit Musik beschäftigt hat. Er hatte mindestens denselben Anspruch auf Berücksichtigung, wie Tieck oder Schlegel.

Von Philosophen durfte Lipps mit seiner so folgenreichen Einfühlungslehre nicht fehlen, um nur dies eine von seiner Denkarbeit zu erwähnen. Stumpf, der auf unserem Gebiet auf dem Vereinigungspunkt von Naturforscher und Philosoph steht, durfte nicht im Vorübergehen in einigen Anmerkungen abgetan werden, von Oettingen durfte nicht vergessen bleiben. Ruths, der in seinen „Experimentaluntersuchungen über Musikphantome" zu ähnlichen physiologischen Ergebnissen kommt, wie Wallascheck, hatte

Anspruch auf Erwähnung, insbesondere aber **Bukofzer** mit seinen Abhandlungen „Vom Erleben des Gesangstones“ und „Das Ideomotorische in unserem Stimmorgan und die Musik“, worin er den von Riemann nur gestreiften Einfluß von Kehlkopfgefühlen (Moos, S. 501) systematisch behandelt und als wesentlichen, ja ausschlaggebenden Faktor bei der musikalischen Rezeption darstellt.

Noch manches wäre anzuführen. Es ist klar, daß die abschnittweise Behandlung aller dieser und anderer Autoren einen Raum beansprucht hätte, der praktisch unmöglich, aber auch unnötig gewesen wäre. Hier erweist sich die oben angedeutete Methode als das Rettungsmittel, nicht jeden Gedanken bei jedem Autor, der ihn **auch** gehabt hat, von neuem zu behandeln, sondern bei den einzelnen Gedanken die Autoren zusammenzustellen, die sie vertreten haben, mit Angabe ihrer Abweichungen voneinander. Das wäre ein Seitenstück zu der Entwicklung, welche die musikalische Geschichtsschreibung seit Riemann genommen hat, nämlich mehr und mehr von der Monographie über den einzelnen Komponisten zu einer Geschichtsschreibung über die einzelnen Kompositionsformen überzugehen.

War auch so manches gegen die Arbeit von Moos einzuwenden, so muß doch anerkannt werden, daß er darin mit großer Liebe und einer Unsumme von Mühe eine Materialsammlung zustande gebracht hat, die für eine abschließende Geschichtsschreibung der Musikästhetik im 19. Jahrhundert als Vorarbeit von unschätzbarem Werte ist. Der Verfasser mag von sich sagen, wie Rousseau in der Vorrede zu seinem „Dictionnaire de Musique“, der sich durch das Bewußtsein von der Unvollkommenheit seiner Arbeit nicht von der Veröffentlichung abhalten ließ, „denn da ein Buch dieser Art für die Kunst von Nutzen ist, so ist es unendlich viel leichter, ein gutes auf der Grundlage des meinigen zu machen, als alles von Grund auf hervorzubringen“.

Neuerscheinungen

Martin Breslauer, Berlin.

Georg Philipp Telemann: Fantaisies pour le Clavessin. 3 Douzaines. Mit einem Vorwort herausgegeben von Max **Seiffert** als vierte der „Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. Main“, unter Mitwirkung von Paul Hirsch herausgegeben von Johannes Wolf.

Wir sind gewohnt, als Veröffentlichungen von Kostbarkeiten wissenschaftlicher Privatbibliotheken erlesene, bibliophile Stücke zu erhalten, die den Gaumen des Feinschmeckers reizen. In diesem Bändchen aber strömt uns Musik entgegen in überraschender Vielseitigkeit, echter Fülle und einer, wenn auch verschieden stark fließenden, aber nie aussetzenden Kraft. Die Veröffentlichung ist fast ein Widerspruch in sich selbst: ein Privatdruck in verhältnismäßig wenigen Exemplaren, dessen Inhalt eine allgemeine Angelegenheit ist oder sein sollte.

Der Grund zu diesem Widerspruch liegt in der noch immer nicht völlig geklärten Stellung Telemann's in der Musikgeschichte. Er wird zwar häufiger genannt als früher, aber noch ist die Zahl seiner allgemein zugänglich gemachten Werke viel zu klein im Verhältnis zu ihrer Bedeutung. Das zeigen diese Klavierfantasien mit großer Eindringlichkeit. Sie allein würden bereits genügen, ihm eine wesentliche Stellung in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts zu geben. Er gehört zu den stärksten Trägern des Übergangs zwischen altem und neuem Stil, ist vielleicht die am meisten individuell geprägte Physiognomie dieser Zeit. Nur eine starke Persönlichkeit konnte die Kräfte der nationalen Stil- und Formgegensätze so in sich verschmelzen.

Wir müssen in diesen Stücken ein wichtiges Glied der Entwicklung sehen, welche die alte Suite mit der neuen Sonate, die graziöse, koloristisch pointierte Klavierkunst der Franzosen mit einer neuen, an einzelnen Stellen schon bis ins Pathetische vorweisenden Ausdruckskunst verbindet.

Aus diesen Phantasien, welche M. Seiffert mit sorgsamster Wahrung des Originalbildes herausgegeben und mit wesentlichen Bemerkungen über ihre Eigenart eingeleitet hat, sollten bald ausgewählte Stücke dem praktischen Musiker zugänglich gemacht werden.

Hans Mersmann.

Jüdischer Verlag, Berlin.

Jüdische Volkslieder, bearbeitet von Arno Nadel. Band I. Heft 1 u. 2. 16 u. 15 S. 4°. Je M. 7.—.

Der rührige Verlag, der bereits 1920 eine beachtenswerte Sammlung der „schönsten Lieder der Ostjuden" von Fritz Mordechai Kaufmann mit Lautenbegleitung herausgebracht hatte, hat es unternommen, systematisch an die Sichtung und Veröffentlichung des jüdischen Volksliedmaterials heranzutreten. 4 Hefte sollen in jedem Jahre erscheinen. Als Leiter der Ausgabe zeichnet Arno Nadel, der sich bereits durch seine Jontefflieder einen Namen gemacht hat. Die Lieder, die alle von einer leisen Wehmut durchflossen sind, sind melodisch z. T. hervorragend wie das Abc-Lied, dessen Verf. Warschawski bekannt ist. N's Begleitungen tragen den neuzeitlichen Bestrebungen Rechnung, sind dabei aber doch schlicht und geschmackvoll und von volkstümlichem Geiste getragen. J. W.

Neufeld & Henius, Berlin.

Sang und Klang fürs Kinderherz. Eine Sammlung der schönsten Kinderlieder, herausgegeben von Prof. Engelbert Humperdinck, ausgewählt von Victor Blüthgen und E. H. Strasburger. Bilder von Paul Hey. — Neue Folge, ausgewählt von E. Strasburger. Je 64 S. 4°.

Eine treffliche Sammlung, die durch Verbindung von Wort, Ton und Bild höchst eindringlich wirkt und Groß und Klein lieb und wert werden muß. Vom Bildtitel über das schöne Vorsatzblatt mit musizierenden Engeln hin bis zur letzten Seite eine geschmackvolle drucktechnische Leistung. Sorgsam ausgelesene Texte paaren sich mit liebgewordenen Melodien, schlichten, feinsinnigen Tonsätzen und geschmackvollen dem kindlichen Verständnisse naheliegenden Bildschmuck. J. W.

Martin Nijhoff, Den Haag.

Bulletin de la Société „Union Musicologique"; IIIe année, II^{d} fascicule.

Inhalt: Otto Ursprung, Der Hymnus aus Oxyrhynchos. Das älteste Denkmal christlicher (Kirchen-?) Musik. — Ad. Sandberger, Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Beethovenschen Pastoralsinfonie. — Georges de St. Foix, Quatre Quatuors inconnus de Mozart. — Th. W. Werner, Das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg (Bericht über die Jahresversammlung 1923). — Paul Nettl, Tschechische Musikwissenschaft (Entgegnung auf V. Helfert).

Muziekhistorisch Museum van Dr. D. F. Scheurleer. Catalogus van de Muziekwerken en de Bœken over Muziek. Eerste Deel. 1923. XII u. 399 S. gr. 8° mit 32 Faksimilien. (In 200 Exemplaren gedruckt.)

Dieser Katalog ist ein stolzes Zeugnis fünfzigjähriger Pionierarbeit für die Musikwissenschaft. Etwa 1873 begann der für Berlioz und Liszt begeisterte junge Scheurleer alte Musikwerke und Bücher über Musik zu sammeln. Über den rasch sich häufenden Besitz fertigte er 1885 den ersten Katalog, dem 1887 ein zweiter Teil folgte. Obwohl Privatdruck und nur in die Hände von Interessenten geleitet, war seine Auflage rasch erschöpft. So kam es 1893 zur zweiten Auflage wiederum im Privatdruck, die im Verein mit zwei Nachträgen 1903 und 1910 den dauernd vermehrten Bestand verzeichnete. Aber auch sie hielt nicht lange vor: seit Jahren ist sie gleichfalls vergriffen, ein Zustand, der angesichts des Wertes der hier aufgespeicherten Kulturschätze für die immer mehr sich regende Musikforschung unbequem zu werden drohte. Ihm macht der Jubiläumsband — so darf er füglich genannt werden — ein glückliches Ende. Der Verlag geleitet den längst bewährten endlich in die breiteste Öffentlichkeit. Jetzt kann jeder Forscher das inhaltsvolle Quellenwerk bequem handhaben; denn der bald zu erwartende zweite Band wird in einem Register schnellsten Überblick ermöglichen.

So umfassend und ausgezeichnet planvoll diese Musiksammlung im Spiegelbilde ihres Kataloges erscheint, so ist sie doch nur ein Teil dessen, was zielbewußte Kunstbegeisterung während der verflossenen fünfzig Jahre in dem schlicht-stolzen Haager Patrizierhause zusammen vereinigt hat. Reiche Schätze birgt es zudem an alten Musikinstrumenten, europäischen und exotischen, an Musikautographen, an Bildzeugnissen für Musik und Musiker. Es ist nicht ohne Grund, daß die Musikikonographie gerade Dr. Scheurleer einen reichhaltigen Antrieb verdankt. Aus der schlichten Musiksammlung ist also in Wahrheit ein musikhistorisches Museum heran- und hervorgewachsen, als solches doppelt wichtig und bedeutungsvoll, weil es mit vornehmster Würde die Interessen und Ziele der Musikwissenschaft in einem Lande repräsentiert, das Musik als Gegenstand staatlicher Fürsorge noch nicht anerkennt. Wenn einmal auch in Holland für unser Fach

die Stunde schlagen wird, dann ist es nächst der Vereenigung voor Nederlands Muziekgeschiedenis ihr seit dreißig Jahren rühriger Präsident Dr. Scheurleer, der für solche Anerkennung seine Lebensarbeit selbstlos eingesetzt hat. Daß ihm die Genugtuung dieser Stunde zuteil werde, ist ein Wunsch, dem ich an dieser Stelle im Namen vieler Ausdruck geben darf. M. S.

Max Niemeyer, Halle.

Friedrich Gennrich, Das Frankfurter Fragment einer altfranzösischen Liederhandschrift. (Sonderabdruck aus der Zeitschrift für romanische Philologie. 42. Band.) 16 S. 8⁰.

Verf. macht mit dem Inhalte eines altfranzösischen Fragments der Frankfurter Stadtbibliothek aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts bekannt, das bereits W. Förster 1892 seinem Freunde Carlo Salvioni als Hochzeitsgabe in einem jetzt seltenen Neudrucke gewidmet hatte. Es ist das 37. Blatt eines größeren Kodex (41×29,5 cm) und enthält ein vorn verstümmeltes Lied vom König von Navarra und 3 Lieder von Hughes de Bregi mit den zugehörigen Melodien. Die Übertragungen G.'s sind einwandfrei. J. W.

Verlag Amos Anderson, Helsingfors.

Heikki Klemetti. Zusammenstellung und Bearbeitung der Musik zu Vallis Gratiae. Legendenspiel in acht Bildern von Amos Anderson. 1924. 55 S. 4⁰.

Es ist ein dankenswerter Versuch Klemetti's, die im 15. Jahrhundert spielende Legende stilgetreu mit Musik der Zeit auszustatten. Als Orgelmusik zieht er Stücke des Fundamentum organisandi von Conrad Paumann heran, als Gesänge Chansons von Dunstable, Dufay, Binchois, Busnois, Ockeghem, Josquin, Brumel und Pierre de la Rue. Hinzu treten Volkstänze von ihm selbst. Der Erfolg soll ein tiefgehender gewesen sein. Die Orgelsätze wurden auf einer kleinen Pfeifenorgel mit einem „Prinzipal aus gutem Zinn im ersten Manual, einer etwas schneidenden Flöte im zweiten Manual, einem weichen Pedal und entsprechenden Koppeln" gespielt. J. W.

R. E. Westerland, Helsingfors — Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Piae Cantiones. Lateinische Schullieder für gemischten Chor eingerichtet von Heikki Klemetti. 4. vermehrte Auflage. 42 S. 8⁰.

Die Gesänge dieser Sammlung, deren erste Neuausgabe 1911 erfolgte, entstammen der Melodie wie dem Texte nach aus den in Greifswald erschienenen „Piae Cantiones" des Finnen Jakob Petri, die in der Folge auf finnisches Betreiben 1625 in Rostock, 1776 in Abo und 1900 in Helsingfors neu aufgelegt wurden. Die vorliegende 4. Auflage ist um 5 Gesänge vermehrt. Die mit feinem Verständnis der alten Zeit geschaffenen Sätze verdienen es, in weitere Kreise zu dringen und besonders der Schule dienstbar gemacht zu werden. J. W.

Levin & Munksgaards Forlag, København 1924

Torben Krogh. Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert. 299 u. VIII S. 8⁰.

Nachdem die grundlegenden Arbeiten der Operngeschichte immer deutlicher zu der Forderung einer Geschichte des Singspiels gelangten, sind mehrfach Versuche gemacht worden, die Entwicklung dieses Seitengebiets in Teilarbeiten zu umspannen. Mit zunehmender Annäherung an das 19. Jahrhundert vollzieht sich jene Gewichtsverschiebung zwischen den Gattungen der Oper, aus welcher Mozart's Werk herauswächst.

So ist verständlich, daß die Untersuchungen Krogh's ihren Schwerpunkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben. Ein wichtiges Gebiet ist hier zum ersten Male umspannt worden, kein Stoff von lediglich örtlichem Interesse sondern eine Provinz unserer deutschen Musikgeschichte. Denn das dänische Singspiel des 18. Jahrhunderts war nicht nur in seinen Anfängen, sondern auch in seiner Entwicklung fremdes Gut. Ihre ersten Phasen sind italienischen Geistes; sie sind das Werk Sarti's und Scalabrini's. Dann aber liegt sie wesentlich in den Händen dreier deutscher Musiker: Johann Hartmann's, J. A. P. Schulz' und Fr. L. Aem. Kunzen's. Indem der Verfasser biographisch und analytisch den Spuren dieser drei Musiker nachging, leistete er der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts wertvolle Dienste, die durch seine Vertrautheit mit den heimischen Quellen für uns an Bedeutung gewinnen.

Der Schwerpunkt und der Wert der Arbeit liegt in der eingehenden und umfassenden Darbietung des Materials, die für eine Zeitspanne lückenlos durchgeführt wurde. Die durch zahlreiche Beispiele gestützten analytischen Bemerkungen sind von sympathischer

Zurückhaltung. Seitenlinien führen von Hartmann zu Gluck, von Schulz naturgemäß zum deutschen Lied und zur Opéra comique, von Kunzen zu Mozart. Was wir vielleicht an zusammenfassenden, stilgeschichtlichen und vergleichenden Betrachtungen in der Arbeit vermissen könnten, wird durch eingehende theatergeschichtliche Forschungen des Verfassers ersetzt, die sich mehrfach zu kulturgeschichtlicher Spannweite erheben.

Dr. Hans Mersmann.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

K. Schurzmann. Wie erkenne ich die musikalische Begabung meines Kindes? 1922. 30 S. 8°.

Die in der letzten Zeit erstaunlich sich mehrende musikpädagogische Literatur wird durch dieses Schriftchen nach der praktischen Seite hin erweitert. Ohne sich auf langes Theoretisieren über die physiologischen und psychologischen Voraussetzungen, über die Vielgestaltigkeit des Begriffes „musikalische Begabung" einzulassen, geht die Verfasserin geradwegs auf ihr Ziel los, an Hand konkret gefaßter, in eigener Lehrerfahrung erprobter Versuchsbeispiele, die mit wenigen Ausnahmen an jedem Instrument ausführbar sind, musikalischen Eltern und Erziehern eine systematische Prüfung der Musikbegabung ihrer Zöglinge zu ermöglichen. Die Auswahl und Anordnung der Aufgaben, die sich, ihrem elementar-praktischen Zweck gemäß, auf die Analyse von Gehör, rhythmischem Empfinden und Gedächtnis beschränken, zeugt von guter Beobachtung und pädagogischem Geschick. Eine erschöpfende Methodik wird in dem 30 Seiten starken Heft niemand suchen wollen, nützliche Winke und Anregungen mag jedoch auch mancher Musiklehrer darin finden. Dr. Alfred Morgenroth.

Der Bär. Jahrbuch auf das Jahr 1924. 130 S. 8°.

Ein eigenartiges Buch in seiner Mischung von Ernst und Scherz, von wissenschaftlich Wertvollem und Belangloserem, von Familien- und Zeitgeschichte. Pro domo geschrieben, geplant als Festgabe für die Zweijahrhundertfeier des Hauses, stehen Volkmann's Darlegungen über das Wahrzeichen des Bären am rechten Platz und ist auch Abert's gut orientierender Artikel über das Verhältnis der Firma zur Musikwissenschaft durchaus zu begrüßen. Motiviert erscheint so auch der an Seitenhieben nicht arme Artikel von Hellmuth von Hase über Verlagstätigkeit und Wirtschaftslage, der mit beachtenswerter Offenherzigkeit geschrieben ist, aber dann und wann auch augurisches Lächeln auslöst. Im Mittelpunkt des Interesses stehen vornehmlich die Mitteilungen aus dem Hausarchiv. Wir gewinnen einen schnellen Einblick in die wesentlichsten Bestände an Originalhandschriften und erfahren auch im Groben, welche Musikdrucke aus der Zeit bis 1800 im Archiv bewahrtwerden. Höchst dankenswert sind die Briefwiedergaben, die einen Blick in die wertvolle Geschäftskorrespondenz mit führenden Meistern des 18. und 19. Jahrhunderts tun lassen. Faksimilierte Briefe von Leopold Mozart, G. Ph. Telemann, Beethoven, Wagner, R. Schumann seien besonders erwähnt. Alte Musikberichte z. B. über die Wiener Aufführung der Alceste von Gluck und Bekenntnisse wie die F. Busoni's über sein Verhältnis zu Bach erhöhen die Vielgestaltigkeit des Inhalts. Im ganzen ein anregender Band. J. W.

Grethlein & Co., Leipzig.

Grünfeld, Heinrich. In Dur und Moll.

Das biographische Werk des bekannten Berliner Cellisten ist von kräftigem Humor durchweht. G. entpuppt sich als ein gewandter Erzähler und auch diejenigen, die der Berliner „Gesellschaft" ferner stehen — denn mit ihr beschäftigt sich das Buch vor allem — werden für ein paar Stunden ergötzt. Dr. Walter Lott.

Ochs, Siegfried. Geschehenes, Gesehenes.

Ein wichtiger Beitrag zur Zeitgeschichte, das Buch einer Kampfnatur. Ochs läßt uns an seinem an Erlebnissen reichen Leben Anteil nehmen. Einige Jahrzehnte deutschen, vor allem Berliner Musiklebens ziehen vorüber. Wird man auch in manchen Punkten der Auffassung des bekannten Dirigenten nicht beipflichten können, so legt man dennoch dankbar diese fesselnd erzählende Autobiographie aus der Hand. Dr. W. Lott.

Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Organum. Ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke, kritisch durchgesehen und zum praktischen Gebrauch herausgegeben unter Leitung von Max Seiffert.

1. Reihe. Geistliche Gesangmusik. Evangelische Musik: Nr. 1. Weckmann, Matthias (1621—1624). Wie liegt die Stadt so wüste, für Sopran-

und Baßsolo mit Streichorchester und Orgel. Part. M. 2.50, Instrumentalst. kpltt. M. 1.50. — Nr. 2. Weckmann, Matthias. Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion, für Sopr., A., T. u. B. mit Streichorch. u. Org. Part. M. 6.—, 4 Chorst. M. 1.—, Instrumentalst. M. 3.—. — Nr. 3. Krieger, J. Phil. (1649—1725). Wo willst du hin, weil's Abend ist, für 2 Sopranst. u. Cemb. M. 2.—. — Nr. 4. Tunder, Franz (1614 bis 1667). Aria: „Ein kleines Kindelein", für Sopr. mit Streichorch. u. Org. Part. M. 1.—, Instrumentalst. kpltt. M. 1.—.

2. Reihe. Weltliche Gesangmusik. Nr. 1. Sweelinck, J. P. Chanson: „Vom Jan, der alles hat" (Tu as tout seul) f. 5 st. gemischten Chor (Sopr. 1, 2, A., T., B.). Part. M. 1.20, 5 Chorst. M. 0.75.

3. Reihe. Kammermusik. Nr. 1. Corelli, Arcangelo. Sonata da chiesa à 3, op. 3 Nr. 4 H-moll (1689) f. 2 Viol., Vcello u. Cemb. M. 3.—. — Nr. 2. Corelli, Arcangelo. Kammersonate op. 5 Nr. 11, E-dur (1700) f. Viol. u. Cemb. M. 1.50. — Nr. 3. Graff, Johann. Violinsonate op. 1 Nr. 3 D-dur (1718) f. Viol. u. Cemb. mit Vcello ad lib. M. 2.—. — Nr. 4. Vierdank, Johann. Triosuite f. 2 Viol., Vcello u. Clavizymbel. M. 2.—. — Nr. 5. Erlebach, Ph. E. Sonate (E-moll) (1694) f. Viol., Gambe (oder Vcello) u. Cemb. M. 2.50.

Die Sammlung trägt nicht ohne Absicht den Namen derjenigen Vereinigung, welche die aus der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik hervorgegangenen Chorleiter, Organisten und Schulmusiker umschließt. Sie will ihnen allen die ihnen zufallende Aufgabe erleichtern, das bedeutende kirchliche und weltliche Gut des 16.—18. Jahrhunderts in stilgerechter Bearbeitung der Allgemeinheit zu erschließen. Der Name des Herausgebers, als einer der besten Kenner dieser Periode bekannt, birgt hierfür. Auf ihre tiefgehende Wirkung in der Akademie und anderswo erprobte Chorwerke der vorklassischen Zeit werden in Partitur und Stimmen herausgestellt. Mögen sie nun überallhin ihren Weg nehmen, sie verdienen es. Auch bei der Kammermusik handelt es sich um wertvolle lebensfähige Literatur. J. W.

Verlag Lübcke & Möhring, Lübeck.

Wilhelm Stahl, Geschichte der Ägidienorgel in Lübeck — Die kleine Orgel der Jakobikirche in Lübeck. (Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, 1922 Nr. 8, 1923 Nr. 9.) Verlag Gebr. Borchers G. m. b. H., Lübeck.

Wilhelm Stahl, Die Orgel im Dom zu Lübeck und ihre Geschichte. (Vaterstädtische Blätter, 1923 Nr. 19.)

Der Herr Verfasser, der mit ausgezeichneten Lebensbeschreibungen Tunder's und Buxtehude's in die vorderste Reihe musikgeschichtlicher Lokalforscher getreten ist, bietet in diesen drei kleinen Schriften wertvolle Beiträge zur Geschichte des deutschen Orgelbaus auf Grund der Lübecker Akten. Möchten doch in recht vielen deutschen Städten unsere alten und neuen musikalischen Baudenkmäler seitens der dazu vornehmlich berufenen Organisten gleich gewissenhaft und gründlich ihre geschichtliche Darstellung und Würdigung finden! M. S.

Otto Halbreiter, Musikverlag, München.

Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, herausgegeben von Rich. Würz. Heft IV: Reger und die Orgel von Hermann Keller. Mit 120 Notenbeispielen. 96 S. 8°.

Man muß Reger maßlos lieb haben, wenn man ihn in alle Himmel heben will. Von solcher unbedingten Liebe diktiert sind die meisten Schriften über ihn, die bisher aus der Feder seiner Schüler und Freunde erschienen sind. Da erfährt man es oft beim Lesen: Liebe macht blind. Anders in dem vorliegenden Buche. Es ist weitaus das beste, was über Reger geschrieben wurde und besonders wertvoll dadurch, daß es, bei aller für einen Organisten selbstverständlichen Verehrung und Begeisterung für Reger, dem Verfasser gelungen ist, zu seinem Stoffe Distanz zu gewinnen und objektiv zu urteilen. Gerade, wer Reger näher gekannt hat und mit seinen Werken wahrhaft vertraut ist, wird zugeben, daß der Sache Reger's am besten gedient ist, wenn man die Spreu vom

Weizen scheidet. Er hat wirklich Riesenmaß genug, um das vertragen zu können. Höchst interessant ist Keller's Vorwort an Karl Straube. Auch die Lektüre dieses Buches hat mich wieder in meiner Ansicht bestärkt, daß, abgesehen von dem großen Reichtum, mit dem Reger uns überschüttet hat, vielleicht der tiefste Sinn der Erscheinung Max Reger's darin liegt, daß wir in seinen gigantischen Werken erst den rechten Maßstab gefunden-haben zu erkennen, wie einsam groß — Johann Sebastian Bach ist.

Wolfgang Reimann-Berlin.

Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.

Musik im Haus. Heft 9: Der Minne Orden und Regel. 6 alte Minnesängerlieder nach ihren orginalen Worten und Weisen für 1 Singst. mit Klav. von Otto Ursprung. — Heft 10: Et wassen twei Kunnigeskinner. Ein Heft westfälischer Volkslieder für vierstimmig gemischten Chor von Joh. Hatzfeld. — Redl di re. 20 sauerländische Volkslieder für Männerstimmen gesetzt von Joh. Hatzfeld. — Heft 16: Der Maibaum. Volkslieder für gemischten Chor, bearb. von Gottfried Rüdinger, op. 42. — Heft 18, 1—2: Es hat sich halt aufton das himmlische Tor. Weihnachtslieder aus Tirol und Bayern für 1—3stimmigen Kinder- oder Frauenchor mit Begl. des Klav. oder der Gitarre (2 Viol., Cello u. Klarinette ad libit.), bearb. von Gottfried Rüdinger, op. 40. — Heft 19: Romantische Abendmusik für Streichquartett von Hansmaria Dombrowski. — Heft 21: Suite im alten Stile in E-dur für Geige und Klavier von J. B. Hilber. — Heft 22: Aus Friedenszeit. Kleine Lieder für 1 Singst. mit Klavierbegl. (Werk 19) von Heinrich Lemacher. — Heft 24: Sang ein Vogel vom Lindenbaum. Lieder auf Texte von F. W. Grimm für mittlere Singst. mit Klav., komp. von Wilhelm Schnippering, op. 24. — Heft 28: Heimliche Quellen. Viertes Liederheft für eine mittlere Stimme und Klavierbegl. von Hansmaria Dombrowski.

Wieder kann ich aus dieser trefflich redigierten Sammlung, die dem Hause das Volks- wie das Kunstlied, den schlichten Tanz wie die gute Kammermusik, Kunstgut der alten wie der neuen Zeit zuführt, eine Reihe anerkennenswerter Arbeiten namhaft machen. Ursprung ist Anhänger des choralen Vortrags der Minnesingerweisen. Unter Berücksichtigung des Hebigkeitsprinzips wäre die Volkstümlichkeit der Melodien stärker zum Durchbruch gelangt. Die Ausgabe ist mit Liebe besorgt. Hatzfeld bewährt sich als ein geschmackvoller Chorkomponist. Rüdinger trifft wieder ausgezeichnet den volkstümlichen Ton. Namentlich seine Weihnachtslieder werden viel Freunde gewinnen und Freude wecken. In Dombrowski's Abendmusik äußert sich ein feines poetisches Talent. Hilber's Suite ist gut gearbeitet und wohlklingend. In Heinrich Lemacher tritt uns ein beachtenswertes Liedtalent entgegen. Sein Zugeständis an die moderne Richtung ist nicht so groß, daß für die breitere Gemeinde die Genußfähigkeit der Melodie gestört würde, sondern dient zur wirklichen Erhöhung der Charakteristik. Schnippering's Weisen sind schlicht, fast volkstümlich empfunden. Voll feiner Klangpoesie sind die auf moderner Basis geschaffenen Lieder Dombrowski's.

J. W.

Kösel & Pustet, Regensburg.

Raimund Heuler, Kirchliche Chorsingschule für Kinder- und Frauenchor. 1923. 224 S. 8°.

Ein erfahrener Praktiker vereinigt in diesem Werke alles zur Erlernung des Treffsingens Erforderliche. Das Buch ist praktisch sehr brauchbar. Die Einstellung und Richtung des Verfassers gibt Anlaß, auf gewisse musikpädagogische Grundfragen hinzuweisen. Nach seinem Untertitel bietet Heuler einen „neuen Weg", der nach seinen Ausführungen im Vorwort „in vieljährigen umfangreichen Versuchen seine Überlegenheit über die besten älteren Lehrgänge bewiesen hat". Wenn ein Mann, der so eifrig und ernstlich auf gesangmethodischem Gebiete gearbeitet hat wie Heuler, von seiner Methode überzeugt ist, so wird man ihm das nicht verübeln können. Eins hat die Heulersche Singschule vor manchen anderen entschieden voraus: Sie geht sehr gründlich vor. Dazu hat H. ein wichtiges musikpädagogisches Problem richtig erkannt, denn er erstrebt eine Trefflehre von systematischem Aufbau. Ob aber seine Chorschule in diesem Sinne ein „organisches Ganzes" ist und ob sie das vollkommene Werk ist, wie er ausdrücklich hervorhebt, dürfte fraglich erscheinen. Denn bis jetzt fehlen überhaupt noch die fachwissenschaftlichen Grundlagen zum Aufbau einer systematischen Trefflehre. Zwar wurde in den letzten Jahrzehnten auf gesangpädagogischem Gebiet sehr umfangreiche Arbeit geleistet; sie zielte aber meist direkt auf die Praxis. Die notwendige Voraussetzung dazu, die sich eine wissenschaftliche Erforschung der psychologischen wie auch der musiktheoretischen Grundlagen zum Ziele

setzen müßte, ist eine Zukunftsaufgabe der zwar schon postulierten aber noch nicht über Anfänge hinausgekommenen Musikpädagogik (d. i. Theorie der Musikerziehung) geblieben. Sie müßte sich auch mit einer in ihren Bereich fallenden wichtigen anderen Grundfrage auseinandersetzen, die Heuler schon gelöst zu haben glaubt. Sie beträfe die Untersuchung nach den geeignetsten Denkmitteln für Tonhöhen und Tonbeziehungen. H. sieht diese in den von Carl Eitz erfundenen Tonsilben, die er seiner Chorschule zugrunde legt. Der Wert dieses Tonnamensystems, in dem eine feine Logik steckt, muß an sich als durchaus hoch angeschlagen werden. Welchen Sinn es aber haben soll, dieses „Tonnamensystem" (d. i. also eine neue Namenreihe für absolute Tonhöhen) zu gebrauchen, ohne auch die Eitzsche „Tonwortmethode" — beides ist an sich durchaus trennbar — anzuwenden, scheint unerfindlich; denn was H. betreibt, läßt sich gut auch mit unseren gebräuchlichen Tonnamen machen. Wer dem Grundgedanken nach die Eitzsche „Tonwortmethode" anwenden will, braucht ein Tonnamensystem im Sinne des Eitzschen; wer aber die „Tonwortmethode" ablehnt, hat keinen Grund, von den üblichen Tonnamen abzugehen.

Ein Wort zur „Tonwortmethode": Eitz, ein feiner Kopf, kennt die psychologischen Gesetze der Vorstellungsassoziationen. Nun konstruiert er gedanklich: Wenn man jeder absoluten Tonhöhe unseres Tonsystems ein Wortsymbol zuordnete und beides recht häufig zusammen verwendete, müßte doch eine so feste Vorstellungsverknüpfung gestiftet werden, wie sie auch in unserer Wortsprache zwischen Sachvorstellung und Wortvorstellung zustande kommt. Gerade so wie z. B. das Wort „Tisch" die Vorstellung des Dinges Tisch wachruft, müßte auch eine Tonsilbe die ihr zugeordnete Tonhöhe reproduzieren und umgekehrt. Nun gehorcht aber der menschliche Geist nicht jenen Gesetzen, die eine mathematisch eingestellte, auf Herbart zurückgehende Psychologie für ihn aufstellen zu können glaubte. Jene erwarteten Assoziationen kommen nicht in gewünschter Weise zustande; das ganze schöne Gedankengebäude fällt in sich zusammen. Und den Nachweis von der psychologischen Unmöglichkeit der Eitzschen „Tonwortmethode" hat sein eifrigster Anhänger H. erbracht. Wenn H. nun schreibt, sein Unterrichtsweg sei nicht etwa bloß eine Abart der Eitzschen Tonwortmethode, er ist eine selbständige Weiter- und Höherführung der Schulgesangsmethode usw., so scheint das nach dem hier Dargelegten fraglich. Denn einiges dürfte auch gegen die Trefflehre an sich zu sagen sein. So scheint es mir psychologisch bedenklich, wenn (S. 11) der „Dreiklang der vierten Stufe" losgelöst aus dem Tonalitätszusammenhange geübt wird. In Gegensatz zur Überschrift kann die tonauffassende Seele hierbei nur eine Tonika entnehmen. Sinn haben erst die Aufgaben Nr. 15 bis 20, weil da die Subdominante in ihrem Beziehungswert zur Tonika erscheint; daß dieser auch gefühlmäßig erfaßt werden muß, ist ein wichtiges pädagogisches Moment Das gleiche gilt von der Behandlung des Dominantklanges. Überhaupt faßt H. die Trefflehre allzu intellektualistisch auf, wie u. a. seine „Tafel zur Prüfung der Treffsicherheit" S. 16—17 und die „Treffschulung innerhalb des ganzen Tonsystems" S. 196—224 beweisen. H. verkennt, daß die Kunst letzten Endes irrational ist, was doch wohl auch in einer Trefflehre irgendwie zum Ausdruck kommen müßte. Den großen Vorzug des Buches haben wir in dem reichen Beispielmaterial zu erblicken, das H. mit großem Fleiße aus der ganzen kirchlichen Chorliteratur zusammengetragen hat, das ist der Abschnitt S. 17 Nr. 1—57 und S. 45—143 Beispiele 1—180. Schade nur, daß die „Großmeister des klassischen kirchlichen A-cappella-Stiles nur in beschränktem Maße Berücksichtigung finden". Auch gerade die besonderen Treffschwierigkeiten, die die altklassische, auf unsere beschränkte Dur- bzw. Mollauffassung noch nicht eingestellte Literatur bietet, hätte in in einem so umfangreichen, für die Pflege der katholischen Kirchenmusik bestimmten Werke herangezogen werden müssen. Im ganzen: Ein für die Praxis gut brauchbares Werk. Zum Schluß ein paar kleine Fehlerberichtigungen: S. 5 Nr. 50 Gu statt gu, desgl. Nr. 52 S. 6 Nr. 61 bi statt be, S. 21 1. Takt halbe Note statt Viertelnote g, S. 20 Nr. 43 ist am Schluß schlecht deklamiert („tot und lebendig"). Walter Kühn.

Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Adolf Weißmann, Die Musik in der Weltkrise. 1922. VII und 261 S. 8°.

Das Buch will in einer Reihe von Einzeldarstellungen alle die heterogenen Strömungen und Kräfte einfangen, deren Summe wir als „modernes Musikleben" bezeichnen, sie auf gewisse Grundfaktoren einigen und so die heutige Weltkrise der Musik aufzeigen. Der Verfasser qualifiziert sich durch ausgebreitete Kenntnis moderner Kunst als hervorragend geeignet für die Bearbeitung der so unendlich vielfältigen und verworrenen Materie. Im Hauptteil („die Schaffenden und ihr Werk") bemüht er sich, die Vielfältigkeit der Erscheinungen unter knappe, für Einzelheiten oft sehr treffende, schlagwortartig geprägte Begriffe zu bringen, das Wesentliche ganzer Gruppen in kurze Formulierungen zu ordnen. Leider zieht seine Subjektivität der Allgemeingültigkeit seiner Formulierungen oft recht enge Grenzen; instinktivem Erfassen des Wesens mancher Persönlichkeiten (Debussy, Schönberg) steht da, wo der Instinkt versagt (Bruckner, Strauß), rationalisierende Enge gegenüber. In der Festlegung auf Schlagworte liegt die Schwäche des Buches: sie sind zu unbestimmt, um als feste Begriffe zu gelten, zu eng, um das fließende Leben wirk-

lich zu fassen. Besonders den Weg zu einer Ableitung der Probleme der modernen Musik aus dem 19. Jahrhundert hat Verf. sich selbst durch seine Schlagwortprägungen verbaut; um die historische Fundamentierung zu gewinnen, muß er z. B. Wagner und Liszt ganz einseitig darstellen, muß er Brahms als Entwicklungsfaktor überhaupt negieren usw. Dieser 1. Teil des Buches („der Weg des neuen Geistes") ist zu sehr ad hoc zugeschnitten, als daß man ihm zustimmen könnte. Dr. F. Blume.

J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Musikalische Volksbücher, herausgegeben von Adolf Spemann. Der gregorianische Choral. Sein Wesen, Werden, Wert und Vortrag von P. Dominikus Johner, Benediktiner von Beuron. 1924. 184 S. 8°.

Das Werk ist als volkstümliche Einführung in das Wesen des gregorianischen Chorals herzlich zu begrüßen. In gefälliger Form werden alle wichtigen Fragen abgehandelt, dabei stets das Wesentliche herausgearbeitet und der Stand der Forschung gut präzisiert. Es ist ein Vergnügen, in dem Buche zu lesen. J. W.

Hölder — Pichler — Tempski, Wien-Leipzig.

Robert Lach, Eine Tiroler Liederhs. aus dem 18. Jahrhundert. Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte. 198. Bd., 5. Abhandlung. 62 S. 8°.

Lach teilt den Inhalt einer im Besitz von Prof. Dr. Oswald Menghin befindlichen Hs. mit, die dieser 1901 in einem Bauernhause in Tassach bei Platt im Passaier auffand. Neben kirchlichen Sätzen liegen hierin Tänze sowie Hirten-, Weihnachts-, Oster-, Toten- und Hochzeitslieder vor, die alle auf das 18. Jahrhundert weisen. Die Sammlung verdient das Interesse des Musikhistorikers wie des Folkloristen. J. W.

Robert Lach, Zur Geschichte des musikalischen Zunftwesens. Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte. 199. Bd., 3. Abhandlung. 36 S. 8°.

Eine Studie, die zwar im einzelnen Unbekanntes kaum beiträgt, aber durch den Vergleich auf das vielfach behandelte Thema neues Licht wirft und lebendiges Interesse weckt. J. W.

Julius Zwißler, Wolfenbüttel.

Beihefte zum „Musikanten", herausgegeben von Fritz Jöde. Nr. 1: Michael Prätorius, Zwiegesänge. Ausgewählt und übertragen aus dem 5. und 9. Teil der Musæ Sioniæ (1605—11). 40 S. 8°.

Prüfen wir die Lehrbücher, die die Pädagogen des 16. u. 17. Jahrhunderts dem Schulmusikunterrichte zugrunde legten, so erkennen wir die hohe Bedeutung, die dem Kanon als Mittel der Erziehung zum polyphonen Stil beigelegt wird. Jöde hat diesen Gedanken, davon zeugen seine früheren Sammlungen, klar erkannt. Bewußt führt er ihn mit der Richtung auf Johann Sebastian Bach weiter durch. Die vorliegende Sammlung bedeutet wieder einen Schritt vorwärts. Einer der bedeutendsten Kirchenmusiker der vorbachischen Zeit kommt mit zweistimmigen polyphonen Sätzen zum Wort, die die zeugende Kraft des evang. Kirchenliedes verraten. An Hand der vorangestellten Choralmelodien ist jeder in den Stand gesetzt, den Gedankengang des Meisters nachzuprüfen. Die als Orientierungsmittel für den Dirigenten wertvollen Taktstriche sind bewußt vermieden worden, weil sie in unserer Zeit gar zu leicht auf den freien Fluß der Stimmen hemmend wirken können. Die wertvolle, mit dem Bild Michael Prätorius' geschmückte Veröffentlichung verdient allgemeine Beachtung. J. W.

Notiz

Der seitens des Senats im Februar durch ein Rundschreiben an die ordentlichen Mitglieder gerichteten Bitte, durch freiwillige Beiträge das Institut aus seinem unverschuldeten finanziellen Tiefstand herausführen zu helfen, haben die folgenden Herren Kollegen freundlichst entsprochen (Reihenfolge des Eintreffens): A. Einstein, E. Rodewald, G. Schultz, W. Wolffheim, G. Schünemann, C. Sachs, M. Friedländer, H. Abert, A. Sandberger, C. Stumpf, F. Ludwig, Th. Kroyer, K. Straube, M. Balling, „Hilfswerk für Musikwissenschaft" in Halle durch And. Piersig. Ihnen allen den herzlichsten Dank des Instituts auszudrücken, ist mir angenehme Pflicht. Seiffert.

Kleine Mitteilungen

Musikwissenschaftlicher Kongreß in Basel. Im Jahre 1924 feiert die **Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft** das Jubiläum ihres 25jährigen Bestehens und gedenkt, diesen Anlaß zu einem musikwissenschaftlichen Kongreß auszugestalten. Der Plan ist nunmehr gesichert. Der Kongreß wird am **27. und 28. September 1924 in Basel** stattfinden. Bereits hat sich eine stattliche Zahl von Gästen, darunter die ersten Gelehrten aus der Schweiz, aus Deutschland, Frankreich, Holland und England angemeldet. Der Kongreß wird eine Reihe von Vorträgen umfassen, außerdem sind besonders Konzertveranstaltungen geplant.

Alle Anfragen wolle man an die Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft richten (Adresse: Dr. W. **Merian**, Holbeinstraße 59, Basel), die zu jeder weiteren Auskunft gerne bereit ist.

Berlin. Der begabte, viel versprechende Klingler-Schüler **S. Kowalewski** ist einer Lungenentzündung erlegen.

Dresden. Das **dritte offizielle Reger-Fest** der Max-Reger-Gesellschaft, das unter Leitung von Fritz **Busch** in Dresden stattfinden wird, muß aus technischen Gründen auf November verschoben werden.

Halle. Hier hat sich Ende vorigen Jahres aus den studentischen Kreisen heraus ein Hilfswerk zur Förderung des musikwissenschaftlichen Studiums an der Universität Halle-Wittenberg gebildet. Über Aufgaben und Ziele spricht sich das Programm zum 1. Kammer-Konzert am 26. Januar 1924, in dem Werke von Gesualdo di Venosa, Franz Schubert, Paul Hindemith, Alban Berg und Johann Sebastian Bach zu Gehör kamen, folgendermaßen aus: Es wurde ins Leben gerufen aus Kreisen der jungen Musikwissenschaftler, um von sich aus einmal durch Veröffentlichung bisher ungedruckter seltener theoretischer und praktischer Werke sowie musikwissenschaftlicher Arbeiten die Musikwissenschaft zu beleben und zu fördern. Dann aber auch ist das Hilfswerk bestrebt, die Arbeitsmöglichkeiten der Musikstudierenden zu erweitern durch Bereicherung der Seminarbibliothek u. a. m. In Musikaufführungen kleineren und größeren Rahmens sollen Kunstwerke vergangener Generationen und Kunstübungen zum Erklingen gebracht werden. Vielleicht gelingt es, durch solche Aufführungen und Wiederbelebungen einige Anregungen in unser heutiges Musikleben zu bringen. Die Kräfte, die dies wollen, müßten aber nicht junge strebsame sein, wollten sie sich nur in vergangene Jahrhunderte vergraben! Daß das Ringen und Kämpfen der Moderne in ihnen seinen Wiederhall findet, wollen sie dadurch beweisen, daß das Hilfswerk sich für junge und jüngste Musik einsetzt. So wird es möglich sein, das Wechselspiel zwischen Kunst und Kunstwissenschaft zu fördern und anzuregen.

Aus den Mitteln des Hilfswerkes ist bereits der Druck einer Studie von Prof. Dr. A. Schering in Angriff genommen worden.

Köln. Die **3. Rheinische Literatur- und Buchwoche** wird in diesem Jahre, verbunden mit einer Musikwoche, im Juni und Juli in den Kölner Ausstellungshallen stattfinden und noch vor Pfingsten eröffnet werden. Außer **literarischen und musikalischen Veranstaltungen** größeren Stils wird eine **Ausstellung** vorbereitet, die sich auf dem Gedanken aufbaut: „Die Landschaft als Motiv in Literatur und Musik." Eine besondere Gruppe: „Das Stadt- und Landschaftsbild" wird die Eigenart, Schönheit und Anziehungskraft der rheinischen Stadt und Landschaft veranschaulichen.

Eine Kirchen-Musikwoche in Köln, die am 11.—14. Juni stattfindet, wird die **3. Rheinische Literatur- und Buchwoche** einleiten. Den Inhalt bilden Vorträge von Universitäts-Professor Dr. Peter **Wagner**, Freiburg (Schweiz) über den Gregorianischen Choral, Akademie-Professor Dr. Hermann **Müller**, Paderborn über die klassische Polyphonie, Pfarrer Dr. **Kurten** über moderne Kirchenmusik und Musikdirektor E. J. **Müller** über das deutsche Kirchenlied. In der Großen Halle der Ausstellungsgebäude wird deren neue Orgel vorgeführt. Der **Domchor** singt, teils im Dom, teils in der Großen Halle Messen von Palestrina, Bruckner und Nekes, der **Aachener Lehrergesangverein** bringt die neue Messe „Media vita" von **Knoubben zur Erstaufführung** und der Kölner Volkschor singt das moderne Oratorium „Der Berg des heiligen Feuers" von Dr. Rudolf Bergh. Pontifikalämter des **Kardinals**, sowie des **Weihbischofs** im Dom rahmen die Veranstaltungen ein, in deren Mittelpunkt eine Generalversammlung des **Diözesan-Cäcilienvereins** steht.

Internationales Musikfest in Prag 1924. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik veranstaltet im Einvernehmen mit ihrer Tschechoslowakischen Sektion in Prag drei internationale Konzerte neuer Orchestermusik am 31. Mai, 1. und 2. Juni 1924, deren Programme die auf der Salzburger Konferenz gewählte Jury festsetzte, welche vom 25. bis 28. Februar 1924 in Zürich tagte.

Mit der Reproduktion sind das Orchester der Tschechischen Philharmonie in Prag und hervorragende aus- und inländische Dirigenten und Solisten betraut worden.

Anknüpfend an diese Konzerte will die Tschechoslowakische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik im Einvernehmen mit den führenden tschechoslowakischen Musikkorporationen und -Institutionen vom 25. Mai bis 8. Juni 1924 einen Festspiel-Cyklus der

wichtigsten Opern Friedrich Smetana's und eine Reihe von Opern-, Symphonie-, Kammermusik- und Vokal-Produktionen unter Mitwirkung der ersten tschechoslowakischen Künstler und Musikkorporationen ins Werk setzen.

Rom. Hier erscheint seit kurzem im Psalterium-Verlag (Piazza S. Giovanni in Laterano) unter der Leitung des päpstlichen Kapellmeisters Raffaele C. Casimiri eine musikalische Zeitschrift „Nòte d'archivio".

Die Königliche Akademie Santa Cecilia in Rom hat beschlossen, im Laufe des ersten diesmaligen Halbjahrs die vierhundertste Wiederkehr des Geburtstages Giovanni Pierluigi's da Palestrina feierlich zu begehen, zumal die Akademie den großen Tonkünstler zu ihren Gründern (1584) zu zählen sich rühmen kann.

Zu diesem Zwecke hat die Akademie, die sich auch der Unterstützung des Unterrichtsministers erfreut, ein Ehren- und ein ausführendes Komitee gebildet.

Das Festprogramm weist, außer besonderen Aufführungen palestrinianischer Musik, eine ikonographische und bibliographische Ausstellung auf, sowie die Herausgabe einer Palestrina betreffenden Studien- und Erinnerungsschrift.

Die Akademie würde den wissenschaftlichen, Kunst- und anderen Institutionen sowie einzelnen Forschern und Sachverständigen aller Länder außerordenlich dankbar sein für freundliche Mitwirkung am glücklichen Gelingen der obenerwähnten Ehrungen. Dies könnte bestehen in zeitweisem Überlassen für die Ausstellung von Originalen oder photographischen Kopien von Gemälden, Stichen, Drucken, von Zeichnungen, von Musikausgaben aller Zeitepochen (ausgenommen diejenigen, die die Akademie-Bibliothek bereits besitzt und deren Liste direkt von dieser [Roma, via de' Greci, 18] bezogen werden kann); von Palestrina betreffenden Dokumenten und Autographen; von solchen betreffend Persönlichkeiten, mit denen der Meister in Beziehung stand oder betreffend die Musiker der römischen Schule, seinen Zeitgenossen, sowie endlich die Ortsbeschreibung des damaligen Rom (16. Jahrhundert) und besonders der Gegenden des Esquilins, des Laterans, der Borgos und der Rione Ponte.

Es wird in vollständigster Weise für die Sicherheit der eingesandten Ausstellungsgegenstände gesorgt werden.

Ferner bittet die Akademie um freundliche Mitarbeit am erwähnten Memorienwerk, welches vor allem enthalten soll:

1. Kritische Originalstudien und unedierte Arbeiten und Mitteilungen Palestrina betreffend;

2. geschichtliche Würdigungen unedierter Arbeiten betreffend eine bestimmte Zeitperiode oder Argumente, die das private und künstlerische Leben des Meisters angehen oder mit ihm in engem Zusammenhang stehen.

Die Veröffentlichung der Beiträge muß die Zustimmung des ausführenden Komitees haben, das sich aus den akademischen Meistern Alaleona, Cametti, Mantica, Molinari und Montefiore zusammensetzt. Die betreffenden Manuskripte müssen bis zum 30. September 1924 an das Sekretariat der Akademie (Roma, via Vittoria 6) eingeschickt werden.

Der Vorstand.

Hermann Kretzschmar †

Unsern Mitgliedern die traurige Nachricht, daß Hermann Kretzschmar, der Nestor der deutschen Musikwissenschaft, am 10. Mai nach kurzem, aber schwerem Leiden entschlafen ist. Die Beisetzung auf dem Waldfriedhof von Nikolassee ist am 14. d. M. erfolgt.

Ausgegeben im Mai 1924.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung

Von

Hans Mersmann, Berlin

IV. Der Organismus des Volkslieds

Zu der vergleichenden Melodienbetrachtung[1]) tritt die Erkenntnis der Melodie, des Organismus. Die einzelne Melodie war bisher Teil eines Ganzen, Glied einer Entwicklung. Nun sie in dem Komplex des Liedganzen festgelegt werden kann, Wesentliches und Unwesentliches, Zufälliges, Nachträgliches, der Grad ihrer Festigkeit und ihrer Individualität erkannt wurde, wird sie selbst zur Erscheinung. Dieser Erscheinung in ihren wesentlichen Auswirkungen, ihren Elementen, ihrer Form, ihrem Inhalt und ihrem Stil gelten die folgenden Betrachtungen.

1.

Die elementaren Funktionen des musikalischen Organismus, aus deren Zusammenwirken dieser restlos verstanden werden kann, sind Melodie, Harmonie und Rhythmus. Von den sekundären Elementen kommen Dynamik und Agogik auch für das Volkslied in Betracht. Dagegen müssen neben den genannten absoluten Elementen beim Volkslied noch jene drei relativen Elemente eingesetzt werden, welche ebenfalls unmittelbare Funktionen des Organismus sind: seine Festigkeit, seine Konstanz und seine Individualität. Die Erkenntnis dieser relativen Elemente war Gegenstand der Vergleichung, während die Erkenntnis der absoluten Elemente am einzelnen Objekt vor sich gehen muß.

Die Einfachheit der elementaren Bindungen ist ein gemeinsames Merkmal aller volkläufigen Lieder. Im Rahmen dieser Einfachheit besteht zwischen den Elementen eine vollkommene Kongruenz, wenn auch das Melodische äußerlich stark überwiegt. Das Melodische dagegen ist seinerseits in so hohem Grade Träger der wesentlichen Merkmale von Form, Inhalt und Stil, daß es unmöglich scheint, es losgelöst zu betrachten. Schon die Feststellung des diatonischen oder akkordischen Ablaufs einer Linie ist eine Stilfrage, während das Verhältnis ihrer einzelnen Teile zueinander in das Gebiet der formalen Betrachtung fällt. Die Stellung der Intervalle in der Linie und ihre Richtung greifen ins Inhaltliche über.

Die **Harmonik** des Volkslieds ist einfach. Sie ruht auf den Hauptdreiklängen der Funktionen. Einer großen Zahl von Volksliedmelodien liegt allein der Wechsel von Tonika und Dominante zugrunde. Die Unterdominante, die abstoßende Kraft

---

[1]) I. Bibliographische Vorfragen Jg. IV, S. 141, II. Die Probleme Jg. IV, S. 289, III. Vergleichende Melodienbetrachtung Jg. V, S. 81.

der Kadenz, ist das Zeichen einer stärkeren Entfaltung; sie fällt meist mit einer stärkeren Spannung des melodischen Bogens zusammen. Die Dominante erscheint oft als Vierklang. Die Septime ist in der Melodik des Volkslieds besonders beliebt, auch die None ist verhältnismäßig häufig. Sonst muß gerade die Aufstellung harmonischer Normen auf die Eigenart der einzelnen Gruppen Rücksicht nehmen. Die elementaren Scherz- und Tanzlieder wurzeln in der Folge von Dominante und Tonika, die den übrigen Gruppen geläufige Unterdominante ist hier seltener. Die harmonische Struktur der „Flugblattlieder" ist wesentlich komplizierter; in ihnen spielen auch die Nebenklänge der Funktionen, besonders der stellvertretende tonische Dreiklang eine Rolle, auch der Stellvertreter der Unterdominante kommt vor, oft mit Septime. Bisweilen liebt es die Melodik dieser Lieder, die Klarheit der Funktionen zu verschleiern. Die treibende Kraft solcher Tonverbindungen ist freilich das Melodische.

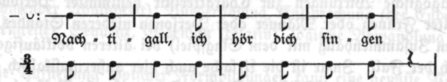
Von fremden Klängen tritt nur die Wechseldominante gelegentlich auf. Sonst zeigt sich gerade in der Verbreitung schwierigerer Melodien immer wieder das Streben nach Beziehung auf die einfachsten Funktionen, oft unter starker Biegung der melodischen Linie. So wird auch die Tonart selten bewußt verlassen. Evolutionen, Ausweichungen, die zur Ausgangstonart zurückkehren, sind nicht häufig. Eher kommt es vor, daß dem Liede die Tonart entgleitet, oder daß es durch Kontamination zwei Tonarten miteinander verbindet. In beiden Fällen schließt es in anderer Tonart, meist in der Dominante, seltener in der Unterdominante oder Parallele. Dabei zeigt sich oft das Streben, den neuen Leitton zu vermeiden oder zu umschreiben.

Die harmonischen Beziehungen sind latent, d. h. sie waren nur durch den Spiegel des Melodischen zu erkennen. Das Volkslied hat auch die Möglichkeit, das Harmonische unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Es geschieht dadurch, daß der Melodie eine begleitende zweite Stimme hinzugefügt wird. Man faßt diese typische Zweistimmigkeit in der Regel als harmonische Kraft auf. Ihre Wurzeln liegen aber nicht im Harmonischen, sondern im Klanglichen. Die in reizstarken Intervallen (Terzen und Sexten) mitgehende Unterstimme ist zunächst nichts anderes als eine klangliche Steigerung der Melodie. Ihre harmonischen Beziehungen sind zufällig, die Logik der Kadenz wird in ihnen gelegentlich durchbrochen. Dagegen ist das Harmonische allein die Wurzel eines zweiten wesentlichen Vorgangs in der Mehrstimmigkeit des Volklieds: der verstärkten Betonung der Schlußbildungen. Diese, ein elementares musikalisches Ausdrucksgesetz aller Zeiten, äußert sich im Volkslied durch die eindeutig gegebene Beziehung von Dominante und Tonika. Am stärksten tritt das Bedürfnis nach Mehrstimmigkeit am Ende des Liedes auf, dessen letzte Kadenz nicht selten drei- oder vierstimmig gegeben wird. Hier hört man oft, daß Sänger mit feineren Instinkten die Kadenz mit dem tonischen Quartsextakkord anwenden, ein Beweis für dessen elementaren Charakter. Die Betonung der Endungen durch Übergreifen des klanglichen zweistimmigen Satzes in den harmonischen macht sich auch bereits an den Enden der Perioden und Teilsätze geltend. Man kann daher als Typus einer volksliedmäßigen Mehrstimmigkeit die klangliche Stützung der Linie durch Terzen und Sexten mit harmonischer Betonung der Endfunktionen bezeichnen. Damit ist auch hier nur die Norm gekennzeichnet. Es gibt

noch einige harmonische Wirkungen, welche auch von ganz ungebildeten Sängern mit sicherem Gefühl für das Klangliche angewendet werden. Hierher gehört, mehr noch als der Orgelpunkt, die liegende Oberstimme, die gelegentlich von starker Ausdruckskraft ist. Meist ist es die Quinte der Tonika, welche frei über der Melodie schwebt[1]). Auch harmonische Durchgänge und nachschlagende Septimen sind beliebt.

Je weiter man innerhalb der Grenzen des deutschen Volkslieds nach Süden geht, um so stärker ist das harmonische Empfinden im Volke entwickelt. In den südlichen Teilen Deutschlands, in Tirol und in der Schweiz, ist daher die Drei- und Vierstimmigkeit häufig, besonders bei elementaren Melodien und Jodlern. Gaßmann berichtet in seinem Buche über das Volkslied des Luzerner Wiggertals[2]) eingehend über die Bräuche und Zusammensetzung des mehrstimmigen Singens. Dieses unterschied Vorsänger, Sekundanten und Chor. Derselbe stellt für den mehrstimmigen Satz auch das Auftreten des Sextakkords der stellvertretenden Unterdominante in der Schlußkadenz fest. Ich selbst hörte im Allgäu drei- und vierstimmige Jodler, deren harmonische Struktur durch klare Kadenzbildungen und bewußte Anwendung der harmonischen Verschmelzungen (Vorhalte, Durchgangstöne, Wechseltöne, Vorwegnahmen) eigenartig geprägt waren. Ihre Klangwirkung gründete sich auf jahrelange Gewohnheit des Zusammensingens. Die höchste Stufe in der Behandlung der Mehrstimmigkeit bildet die melodische Selbständigkeit der begleitenden Stimmen, die Polyphonie, auf welche die Untersuchung später zurückkommen wird.

Das rhythmische Eigenleben ist ähnlich wie das harmonische im Volkslied beschränkt. Sein Rhythmus wurzelt in der überwiegenden Mehrzahl der Lieder im Text, bei einer geringeren Zahl im eigenen Rhythmus der Melodie oder in einer außermusikalischen rhythmischen Kraftquelle. Meist ist also das rhythmische Kraftzentrum außerhalb der Melodie zu suchen. Der Übergang zum rhythmischen Eigenleben einer Melodie ist fließend. Ein gutes Beispiel für die Kraft des Rhythmus ist das Lied „Nachtigall, ich hör dich singen", auf das ich hier noch einmal zurückweisen möchte[3]). Hier zeigt die Gegenüberstellung der Wortlinie und der Melodie die eigene Lebenskraft des Rhythmus:



Sonst liegt die Kraftquelle des Rhythmus oft außerhalb des Liedes. Sie kann gegenständlich sein und fällt hier mit den Motiven zusammen, welche vorher als Quellen des Volkslieds gekennzeichnet wurden. Hier lag die Anknüpfung an gegenständliche Motive wie das Mühlrad im Rhythmus. Doch ist die Zahl solcher Anknüpfungen weit geringer als die Anpassung des Liedrhythmus an einen übergeordneten rhythmischen Eigenwert. Diese Eigenwerte wurden unter dem Gesichtspunkt der Fortpflanzung ebenfalls bereits untersucht. Hier sei nur noch einmal auf

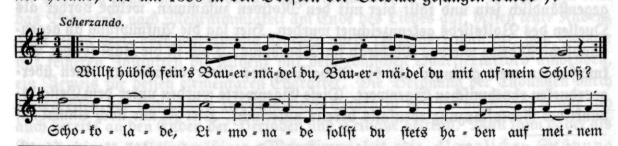
[1]) Ähnlich wie Brahms sie in seinem Es-dur-Intermezzo Opus 117 über ein schottisches Wiegenlied anfgegriffen hat.
[2]) a. a. O.
[3]) Vgl. Jg. V, S. 92, Fassung 2.

die Bedeutung von Marsch und Tanz verwiesen. Durch die Anpassung an einen außer ihm liegenden Faktor wurde das Volkslied ursprünglich zum Zwecklied, doch hat es in beiden Fällen die Verbindung mit seiner Zweckbestimmung verloren. Während der Typus des Marschlieds in seinem mehr neutralen Rhythmus die Beziehungen zu dem außermusikalischen Faktor fast völlig gelöst hat, überwiegt sie beim Tanzlied oft stark. Hier ist auch der natürliche Vorgang meist der, daß dem melodisch fest geprägten Tanz nachträglich ein einfacher, oft scherzhafter oder derber Text unterlegt wurde. In den südlichen Teilen Deutschlands wurden Tanzmelodien gefunden, in denen stärkstes rhythmisches Eigenleben pulsiert.

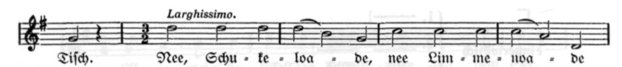
Der Verlauf eines einmal geprägten rhythmischen Motivs ist meist gleichmäßig, er wiederholt dieses Motiv wörtlich oder verändert es gering. Im allgemeinen ist die rhythmische Kraft im Volkslied überwiegend bindend, vereinheitlichend, nicht gestaltend und entwickelnd. Eine rhythmische Brechung innerhalb der Melodie ist ebenso selten wie eine rhythmische Entwicklung.

Die metrischen und rhythmischen Erscheinungsformen im Volkslied sind durchaus einfach. Neben die geläufigen Taktarten tritt vereinzelt der Fünfvierteltakt oder der Wechsel von zwei- und dreiteiligem Takt. Das rhythmische Ablaufsprinzip ruht fast immer auf der symmetrischen Entsprechung der Zweiteiligkeit. Das Auftreten eines ungeraden Taktprinzips bleibt auf eine Minderzahl von Fällen beschränkt.

Über die sekundären Elemente des Volkslieds ist wenig zu sagen. Dynamik und Agogik sind zu selbstverständlich, um eine eigene Rolle zu spielen. Wo dynamische und agogische Momente zu eigener Bedeutung gelangen, sind sie fast immer mit außermusikalischen Kräften verbunden. Diese liegen meist im Komischen oder Humoristischen. Sie äußern sich dynamisch in starken Kontrastwirkungen, einem plötzlich herausgeschmetterten Fortissimo auf einem bestimmten Textwort, oder der jähen Unterbrechung des Verlaufs durch ein Pianissimo oder eine Pause auf schwerem Taktteil. Diese Wirkungen haben im Grunde keine musikalische Bedeutung. Sie sind mit dem Gedanken des Chorsingens verbunden oder ergeben sich aus der Zweckbestimmung des betreffenden Liedes. Anders liegt es, wenn dynamische, häufiger agogische Wirkungen zur Charakteristik bestimmter Personen benutzt werden, alter Frauen oder Männer oder Personen niederen Standes. Das ist (in innerem Zusammenhang mit dem Singspiel) bei älteren volkläufigen Liedern gelegentlich der Fall. Zwar ist die Ursache auch hier außermusikalisch, der Ausdruck aber liegt rein auf musikalischem Gebiet. Ich greife als Beispiel ein Scherzlied heraus, das um 1850 in den Dörfern bei Breslau gesungen wurde[1]):



[1]) Handschriftlich aus dem Schlesischen Archiv A 51 678; die Vortragsbezeichnungen sind der Aufnahme entnommen; diese bemerkt das gleichzeitige Auftreten des Liedes in plattdeutscher Mundart in Schleswig-Holstein.



In der elementaren Natur des Volkslieds liegen freilich dynamische und agogische Gegensätze auch ohne Nebenwirkungen: hier fallen sie aber mit Ausdruckskräften der Form und des Inhalts zusammen und sind nicht mehr durch sich selbst zu begründen.

2.

Bei der Untersuchung der Formen des Volkslieds ist es zunächst nötig, die terminologischen Grundlagen kurz zusammenzufassen.

Der Formablauf des Volkslieds ist (in häufigem Gegensatz zum Kunstlied) periodisch, also einheitlich. Die Zahl der miteinander verbundenen Perioden schwankt. Eine Form ist bereits durch eine Periode vollständig befriedigend gegeben; mehr als vier Perioden kommen im reinen Volkslied kaum vor, und schon diese Zahl bleibt auf eine Minderheit von Liedern beschränkt. Ein hoher Grad von Einfachheit ist durchgehendes Merkmal aller volkläufigen Formen und bezeichnet diese meist gegenüber nicht volkläufig gewordenen Liedern der gleichen Gattung. Die starke gestaltende Aufnahmefähigkeit des Volkes zeigt sich gerade der Form gegenüber verhältnismäßig konservativ und neigt zur Vereinfachung.

Das Volkslied ist eine **tektonische** Form. Es beruht auf gestaltender, beziehungsvoller Verbindung seiner einzelnen Teile miteinander. Die selbständigen Teile des Volkslieds sind seine Perioden; die Periode ist ihrerseits teilbar und zerfällt in der Regel in Vorder- und Nachsatz. Periode und Teilsatz sind relative Begriffe. Es handelt sich bei dem Verhältnis von Vordersatz und Nachsatz ähnlich wie bei dem Verhältnis von Halb- und Ganzschluß nicht um eine Erscheinung, sondern um ein Prinzip. Dieses besteht nicht nur zwischen dem Vorder- und Nachsatz einer Periode, sondern auch oft zwischen den Perioden selbst, andererseits aber auch innerhalb eines Vorder- oder Nachsatzes. Das Verhältnis der Teilsätze zueinander beruht auf ihrer logischen und organischen Beziehung und ihrer stetigen Proportion; die besonderen Auswirkungen dieser Beziehungen sind (in der Reihenfolge abnehmender Ähnlichkeit): Wiederholung, Entsprechung (der Endungen und ganzer Formteile), Sequenz, Gegensatz (relativ), logische Abwandlung und Entwicklung[1]).

Für die Aufstellung typischer Formbildungen kann eine gewisse Vollständigkeit in Anspruch genommen werden. Sie ergibt sich daraus, daß durch die Gesetze des periodischen Ablaufs nur eine beschränkte Zahl von Formen überhaupt möglich ist. Der Überblick über sie ist durch die wachsende Zahl ihrer Teilsätze gegeben. Der Begriff der Form beginnt bereits mit einem Teilsatz und steigt zunächst bis zu drei Perioden regelmäßig. Die darüber hinausgehenden Formen sind nur noch Additionen und keine Synthesen mehr. Die Formentypen des Volkslieds ergeben sich also aus folgender schematischen Darstellung, in welcher der Einheitswert dem Teilsatz der Periode entspricht:

[1]) Vergleiche meinen Aufsatz: Versuch einer Phänomenologie der Musik. Zeitschr. f. Musikwissenschaft V, S. 241 ff.

einperiodisch
1. ———]
2. VS. NS.]
3. VS./VS. MS./VS. NS.]

zweiperiodisch
4. VS. NS. | VS. NS.]
5. VS. NS. | ZS. | VS. NS.]
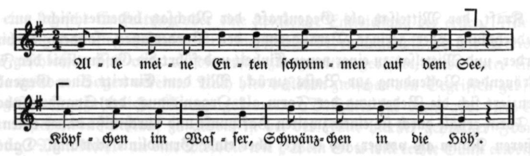
dreiperiodisch
6. VS. NS. | VS. NS. | NS.]
7. VS. NS. | VS. NS. | VS. NS.]

Kehrreim

Der einfachste Formentypus ist die Singzeile. Mit ihr steht die Untersuchung auch hier an der Wiege der vokalen Formen überhaupt. Mutmaßungen über die Gesänge vorgeschichtlicher oder ältester Kulturen müssen notwendigerweise auf sie zurückkommen. Die halbmusikalische, psalmodierende Darstellung der homerischen oder der ältesten nordischer Gesänge ist nur in der Form einer immer wiederkehrenden Singzeile denkbar. So ist es wieder im höchsten Grade sinnvoll, daß das Kinderlied auf sie zurückgreift und so von innen heraus den Weg noch einmal zurücklegt, den die zeitliche Entwicklung genommen hat. Die Singzeile des Kinderliedes ist durch einen Teilsatz gegeben. Im eigentlichen Sinne zur Form wird die Singzeile erst durch ihre Wiederholung, doch hat diese keine wesentlich formale, sondern nur eine wesentlich stilistische Bedeutung. Die Singzeile über die Töne d_2 e_2 d_2 h_1, welche Hunderten von Kinderliedern zugrunde liegt, ist zwar als einzelner Teilsatz unbefriedigend, aber schon die an anderer Stelle angegebene Singzeile „O Jan, o Jan, o höre zu"[1]) wirkte durch ihre motivische Stoßkraft als Form erschöpfend, obwohl sie ursprünglich zweifellos aus einem größeren Zusammenhang herausgenommen war. Die Linie des durch die Singzeile gegebenen formalen Verlaufs ist die primitive Wellenlinie ältester einstimmiger Stilperioden wie des gregorianischen Gesangs. Was ihr an Kraft der Erhebung fehlt, ersetzt sie bisweilen durch Neigung zur Variation und reicheren melodischen Ausgestaltung oder durch willkürliche, formal ganz unwesentliche Einschaltung von Zwischengliedern. Über das Kinderlied hinaus ist die Singzeile selten.

Zwei Teilsätze stellen sich als Vordersatz und Nachsatz zueinander und bilden eine Periode. Auch diese Form des einperiodischen Liedes ist infolge ihrer Primitivität auf eine kleine Anzahl von Melodien beschränkt geblieben. Trotzdem ist mit der Beziehung zweier Teilsätze zueinander die Form als solche gegeben; die wesentlichste Forderung der Form: das Verhältnis von Spannung und Entspannung kommt erst hier zum Ausdruck, während der Singzeile auch in durchgebildeteren Fällen das Merkmal der Primitivität blieb. Als ein Beispiel einer Vollendung der Form innerhalb einer Periode erscheint wieder das Kinderlied in den Melodien, welche vom Grundton zur Quinte hinauf- und dann bis zum Grundton wieder hinabsteigen, also etwa:

[1]) S. o. Jg. V, S. 128.



Auch kompliziertere Bildungen wie „Fuchs, du hast die Gans gestohlen" sind reine Abwandlungen des einperiodischen diatonischen Typus; hier ist die Wiederholung des Nachsatzes ein Versuch, die Primitivität der Form zu überwinden und aus der zweiteiligen eine scheinbar dreiteilige Periode zu machen.

Wenn in dieser zweiteiligen Form das Verhältnis der Teilsätze auf Entsprechung beruht, sie also wie die steigende und fallende Hälfte eines Halbkreises zueinander stehen und so der Normalkurve des formalen Spannungsverlaufs folgen, ist der Eindruck der Form erschöpfend gegeben. Tritt an die Stelle der Entsprechung die bloße Wiederholung, so ist der formale Eindruck weniger befriedigend. Daher kämen die wenigen Volksliedmelodien wie die bekannte „Bald gras' ich am Neckar, bald gras' ich am Main", bei der nur die Endungen eine Steigerung der Wiederholung zur Entsprechung andeuten, den Eindruck formaler Geschlossenheit viel weniger gut vermitteln als die auf einer Entsprechung der ganzen Formteile ruhenden Kinderlieder.

Der dritte Formentypus der dreiteiligen Periode fordert zunächst eine Erweiterung des Teilsatzbegriffs. Die Betrachtung der Form hat sich bis hierher allein mit zweiteiligen Perioden beschäftigt. Das Verhältnis der Teilsätze zueinander war dabei durch die Begriffe Vorder- und Nachsatz in allen Fällen eindeutig festgelegt, eine Erweiterung der zweiteiligen zur dreiteiligen Periode vollzieht sich durch Einschaltung eines Zwischenglieds oder durch die Verdoppelung eines vorhandenen Teilsatzes. Der erste Fall, welcher zwischen Vorder- und Nachsatz einen selbständigen Mittelsatz einschaltet, ist ein Ausdruck stärkerer Kraft der Form als der zweite, in dem ein bereits vorhandener Teilsatz herrschend bleibt. Dabei gilt vom Standpunkt des formalen Gesamtablaufs auch eine Abwandlung als Wiederholung. Die dreiteilige Periode ist also in einer der folgenden drei Arten zusammengesetzt:

Vordersatz — Mittelsatz — Nachsatz,
Vordersatz — Vordersatz — Nachsatz,
Vordersatz — Nachsatz — Nachsatz.

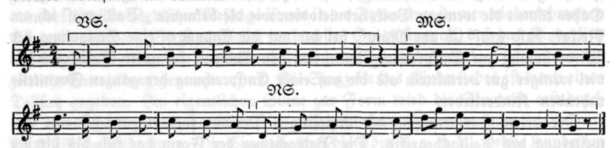
Von den beiden letzten Arten der Dreiteiligkeit ist die zweite häufiger als die dritte[1]).

Die stärkste Bereicherung aber erwächst der Form durch die Einschaltung eines Mittelsatzes zwischen Vorder- und Nachsatz. Durch ihn wird die Intensität der Form unendlich vergrößert. Die Synthese von Vordersatz und Nachsatz erscheint

[1]) z. B. „Ade zur guten Nacht" oder „Wenn ich ein Vöglein wär". Eines der wenigen Beispiele, die unter dem letzten Teilungsprinzip gefaßt werden können, ist die Melodie „Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein", welche aber ihrem Wesen entsprechend mit dem Text „Es zogen drei Jäger wohl auf die Birsch" verbunden werden muß.

als Kraft, der Mittelsatz als Gegenkraft, der Nachsatz bedeutet nicht nur eine Wiederholung oder geringe Veränderung des Vordersatzes, sondern verbindet Vorder- und Mittelsatz zu einer neuen Einheit und führt die Gesamtlinie der Form in krönender Vollendung zur Basis zurück. Mit dem Eintritt einer Gegenkraft potenziert sich die Bedeutung der Form als Organismus, der Spannungsbogen der Form erhält durch sie einen zweiten Haftpunkt und durchmißt daher einen viel größeren Raum als vorher, wo er frei über einer Grundlinie schwang. Dabei ist vorausgesetzt, daß die Dreiteiligkeit der Form immer der Ablaufsformel A B A entspricht und niemals an die dritte Stelle ein neues Formglied treten läßt. Das ist für das Volkslied auch vollkommen berechtigt; die Ablaufsformel A B C kommt innerhalb der Periode nicht vor, sondern nur in der Folge ganzer Perioden, wo sie bei der veränderten Logik in der Periodenfolge des Volkslieds andere Bedeutung gewinnt wie in der Kunstmusik: sie braucht die Spannkraft der Gesamtform nicht notwendigerweise zu erhöhen.

Ein vollendetes Beispiel für die Dreiteiligkeit durch einen Mittelsatz findet sich bereits ebenfalls im Kinderlied:
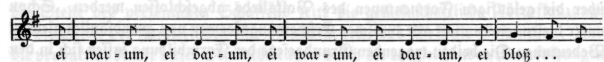


Die Melodie ist ein hervorragend gutes Beispiel für die plastische Kraft der Dreiteiligkeit. Ihr Vordersatz ruht auf einem ruhig aufsteigenden und frei ausschwingenden diatonischen Bogen, ihr Mittelsatz ist in seinem zweimaligen auf freier Höhe einsetzenden Abstieg vollendet gegensätzlich und dennoch bedingungslos zugehörig, ihr Nachsatz knüpft an den Vordersatz an und faßt in dem Aufstieg bis zur Oktave gewissermaßen die Kraft der ganzen Entwicklung noch einmal zusammen. Ohne die Gegenkraft des Mittelsatzes wäre dieser erhöhte Aufstieg nicht gerechtfertigt; durch sie gewinnt er tiefe Bedeutung. Das Moment der Gegensätzlichkeit und zugleich zwingender organischer Einheit ist in diesen zwölf Takten erfüllt. Die Melodie ist in ihrer Dreiteiligkeit ein Organismus von stärkster Lebenskraft. Damit ist gleichzeitig eine früher gestellte Frage beantwortet: das Volkslied ist als Form bereits in diesem Stadium vollendet. Eine Steigerung ist nur noch dem Grade der Erscheinungen nach möglich. Auch die komplizierteste Dreiteiligkeit eines Kunstliedes oder einer Arie geht nicht weiter.

Die folgenden in der schematischen Übersicht bezeichneten Fälle gehen auf eine Verbindung von zwei Perioden miteinander zurück. Dieser zweiperiodische Verlauf kann als Norm des Volkslieds schlechthin bezeichnet werden. Ihm gehört die überwiegende Mehrzahl aller Lieder an. Und unter den angeführten beiden Verlaufsformen wieder ist die erste die häufigste. Sie besteht aus vier Teilsätzen, je zwei von ihnen treten als Vorder- und Nachsatz zu einer Periode zusammen. Die beiden Perioden selbst sind, wie schon erwähnt, in sehr verschiedenen Graden mehr oder weniger fest miteinander verbunden. Die zweite Periode ist ein Gegen-

satz, eine logische Entfaltung oder eine steigernde Entwicklung der ersten. Für die Bewertung des Organismus wird die Frage bedeutungsvoll, ob die Perioden beide geschlossen sind oder ob die erste, zur zweiten geöffnet, beide unter einem umspannenden Bogen vereint. Auch hier bestehen zwischen den Begriffen geöffnet und geschlossen zahlreiche Übergangsformen. Beispiele für einen aus vier Teilsätzen bestehenden Verlauf zu geben, ist bei der Fülle hierher gehöriger Formen unnötig. Man könnte an eine Melodie wie „Wem Gott will rechte Gunst erweisen" erinnern, weil sie durch die Prägnanz ihrer Teilsätze und formalen Beziehungen den Typus besonders gut vertritt.

Die andere Erscheinungsform des zweiperiodischen Verlaufs besteht aus fünf Teilsätzen. Und zwar ist zwischen die beiden Perioden ein selbständiger Teilsatz eingeschoben. Dieser eingeschobene Zwischensatz weist in seiner Bedeutung auf die dreiteilige Periode zurück. Ich möchte diesen „Zwischensatz" aber ausdrücklich gegen den Mittelsatz der dreiteiligen Periode kennzeichnen. Er steht losgelöst, ohne den Ausgleich eines parallelen Formgliedes zwischen den Perioden, mit denen er sich längst nicht so natürlich verbindet wie der Mittelsatz mit seinem zugehörigen Vorder- und Nachsatz. Er wird von den geschlossenen Perioden in seiner Selbständigkeit meist stark beeinträchtigt, oft sogar völlig erdrückt. Daraus entspringt seine im wesentlichen neutrale, vermittelnde Natur, die ihn zur Überleitung zwischen den Perioden hervorragend geeignet macht. Er steht zwischen den gespannten Linien der Perioden als nachlassende, ausholende, sammelnde Kraft. Charakteristisch für ihn ist die stockende Unterbrechung des melodischen Verlaufs oft bis zur völligen Aufgabe der Linie, wie etwa in der Melodie des vielgesungenen Soldatenliedes:



Außer dem Liede „Wenns die Soldaten durch die Stadt marschieren" nenne ich noch als Vertreter dieses Formtypus „Ein niedliches Mädchen, ein junges Blut erkor sich ein Landmann zur Frau"[1]).

Während dieser überleitende Zwischensatz als fremdes Element im Rahmen der ganzen Form erscheint und dadurch von der einheitlichen Periodik des Volkslieds wegführt, gehört der folgende Formentypus dem Volkslied wesentlich an. Mit ihm hat sich die Zahl der miteinander verbundenen Perioden um eine dritte vermehrt, obwohl gerade dieser Übergangstypus für das Empfinden noch als zweiperiodisch wirkt. Die Zahl der Teilsätze ist die gleiche wie im vorigen Falle, nur ihre Ordnung hat sich verschoben: der einzelne Teilsatz steht nicht in der Mitte, sondern am Ende eines regelmäßigen zweiperiodischen Verlaufs, indem er die erste Periode frei zusammenfaßt oder einen ihrer Teilsätze, meist den Nachsatz, wörtlich wiederholt.

Seinem Wesen nach muß dieser Typus mit der dreiteiligen Periode verbunden werden. Auch er hat die Form A B A, nur sind die beiden ersten Teile nicht einzelne Teilsätze sondern ganze Perioden. Dieser Typus ist im Volkslied ungemein häufig belegt. Die Funktionen der Teile im Organismus sind die gleichen wie vorher bei der reinen Dreiteiligkeit. Der letzte einzelne Nachsatz steht formal an Stelle einer

[1]) dessen (ebenfalls melodisch stagnierender) Zwischensatz Jg. V, S. 128 angegeben wurde.

dritten Periode, welche in ihm konzentriert ist. Er übernimmt den Nachsatz der ersten Periode wörtlich wie in „Schlaf Kindlein, schlaf" oder fast wörtlich wie in „Schier dreißig Jahre bist du alt", er führt die erste Periode in freier Entsprechung zur Grundlinie zurück wie in der Volksliedmelodie von „Wer bekümmert sich, wenn ich wandere", oder er faßt schließlich die erste Periode in einer organischen Neubildung zusammen, wie in dem vollendet befriedigenden Schlusse der ursprünglichen Melodie von „Ich hatt' einen Kameraden".

Auch der zuletzt angeführte vollständig dreiteilige Typus ist nur eine Erweiterungsform. Ihm liegt die Ablaufsformel A B A oder A B C zugrunde. Der zweite seltenere Fall hebt die dritte Periode meist schärfer gegen die beiden ersten zusammengehörigen ab, oft in der Form eines Kehrreims wie in dem Liede „Als wir jüngst in Regensburg waren". Die dreiteilige Periodik von der Form A B A wird wiederum häufiger belegt; ich nenne als gute Beispiele die Melodien „Mädele ruck, ruck, ruck an meine grüne Seite" und „Was blasen die Trompeten, Husaren heraus". Sie sind, mit dem zuletzt gekennzeichneten dreiteiligen Typus verglichen, einfacher. Die vollständige Periode an dritter Stelle ist zunächst natürlicher als deren Zusammenfassung in einen einzigen Nachsatz. Aber der fünfteilige Typus hat die größere Formkraft, ohne daß die Durchbrechung der Symmetrie in dem alleinstehenden letzten Nachsatz auch nur im geringsten unorganisch wirkt; im Gegenteil bestätigt die etwas breite, gelegentlich sogar plumpe Zusammenfassung in einer vollständigen dritten Periode die hohe formbildende und organische Kraft des vorher gekennzeichneten.

Mit der Anreihung dreier symmetrisch gebauter Perioden kann der Überblick über die geläufigen Formentypen des Volkslieds abgeschlossen werden. Schon unter diesen waren nicht alle typischen Erscheinungsformen von grundsätzlich gleicher Bedeutung. Die beiden tragenden Grundgesetze der Formbildung lassen sich in den Formeln A B und A B A ausdrücken. Beide Arten der Formbildung sind ihrer Natur nach synthetisch; sie beruhen in der überwiegenden Mehrzahl der Erscheinungen auf einer organischen Vereinigung ihrer einzelnen Formglieder unter der Einheit eines Formganzen. Die Urkraft der ersten Art ist der Parallelismus, die der zweiten die Antithese ihrer Glieder. Unter diesem Gesichtspunkt ist der erste Formentypus der Singzeile eine elementare, unvollkommene, noch in der Entwicklung befindliche Form, unter die Formel A B fallen der zweite, vierte und fünfte Typus, unter die Formel der Antithese A B A der dritte, sechste und siebente.

Die hier nicht genannten Formentypen des Volkslieds ergeben sich aus den beschriebenen durch Erweiterung oder Addition. Die selteneren großen Formen des Volkslieds, welche aus vier Perioden bestehen, bedürfen fast immer der zusammenfassenden Kraft des anders gearteten Kehrreims, um als ein Formganzes empfunden zu werden. In andern Fällen gehen diese Bildungen meist unmittelbar auf Kunstlieder zurück.

Aus den vergleichenden Untersuchungen des vorigen Kapitels ergab sich die Bedeutung der Fortpflanzung für die Form des Liedes. Die formalen Auswirkungen der Fortpflanzung lagen negativ in ihrer Verkümmerung, Vereinfachung; positiv vor allem in der engeren Beziehung der Perioden aufeinander, welche so weit gehen konnte, daß ursprünglich fast unverbunden nebeneinander stehende Perioden

zu eng zusammengehörigen Stufen einer einheitlichen Entwicklung wurden. Auch hier löste bereits der Organismus der Form das Gefühl ästhetischer Befriedigung aus. Die rein formalen Betrachtungen haben dieses Gefühl nur noch verstärken können: das Volkslied schafft aus sich heraus, ohne fremde Einwirkung eine Reihe vollendeter Formen, welche mit denen der Kunstmusik identisch sind, ohne von ihr übernommen worden zu sein. Es steht auch formal auf der höchsten Stufe der Vollendung: bereits das zwei- oder dreiteilige Kinderlied ist als Organismus schlechthin vollkommen.

3.

Der Übergang von der Form auf den Inhalt des Volksliedorganismus kompliziert die Fragestellung, vor allem durch die enge Beziehung der inhaltlichen und stilistischen Momente zueinander, welche Zweifel erwecken, ob sich diese Gesichtspunkte beim Volkslied überhaupt trennen lassen und ob der Inhaltsbegriff des Volkslieds nicht nur ein Teil seines Stilbegriffs ist. Aber schon die vergleichenden Untersuchungen ergaben so viele rein inhaltliche Gesichtspunkte, daß der Versuch gemacht werden muß, den Komplex der inhaltlichen Fragen von dem der stilistischen zu trennen[1]).

Es ist zunächst zu fragen, wie weit das Verhältnis von Wort und Ton im Volkslied eigene Erscheinungsformen annimmt; seine Gegenüberstellung mit dem Kunstlied kann seine Eigenart deutlich machen. Das Kunstlied ist in jedem Falle der Ausdruck eines persönlichen Gestaltungswillens; das Verhältnis von Wort und Ton wurzelt in der Individualität seines Schöpfers, dieser ist die bedingende Kraft des Verhältnisses. Diese Beziehung tritt im Volkslied zurück oder fehlt ganz. An die Stelle des persönlichen Schaffens tritt die gemeinschaftliche Fortpflanzung; an die Stelle der künstlerischen Individualität tritt das Volk als Gesamtheit. Und die produktive Kraft dieser Gesamtheit kann durch die vergleichenden Untersuchungen als erwiesen gelten. Dabei wird deutlich, daß die Gesamtheit der Volkslieder in ihrem Verhältnis zwischen Wort und Ton nicht auf eine Grundform zurückgeführt werden kann. Es scheiden sich da von vornherein mehrere Gruppen.

Nur ein Teil der Volkslieder, wenn auch der größte, kann mit gleichen inhaltlichen Maßen gemessen werden wie das Kunstlied. Er umfaßt die Lieder, welche mittelbar oder unmittelbar Kunstlieder waren, in denen ein Inhalt oder Ausdruck einmalig und bindend festgelegt worden ist, mag dies durch einen Künstler geschehen sein, dem das Lied zugleich eigener Ausdruck war, oder mag es seine Formung einem Unbekannten verdanken, den eine Konstellation von Umständen zum bevorzugten Träger des Volksempfindens machte. Diese Lieder sind in ihrem musikalischen Inhalt eine reine Erfüllung der Forderungen des Wortausdrucks. Ihre Texte sind im Sinne des Kunstlieds vertont. Das Verhältnis von Wort und Ton bewegt sich innerhalb der beiden zuerst gekennzeichneten Erscheinungsformen: der Wortinhalt wird durch den musikalischen Inhalt wiederholt, betont, gesteigert oder vertieft. Die zuletzt gekennzeichnete Stufe des musikalischen Eigeninhalts liegt dem Volkslied in dem Sinne des Kunstlieds fern. Seine inhaltliche Spannkraft umfaßt nur die Beziehung zu dem jeweils augenblicklichen Ausdruck ohne die ihm ganz

[1]) Zur Klärung der Terminologie und der ästhetischen Voraussetzungen darf ich auch hier auf den „Versuch einer Phänomenologie der Musik“, S. 248 ff. „Inhalt“ verweisen.

wesensfremde Kraft einer Zusammenfassung. Wenn im Volkslied von eigenen typischen Inhaltsformen gesprochen werden kann, so handelt es sich fast immer um diese Art eines einmaligen Ausdrucks, dessen Träger eine konstante Melodie sein muß. Denn der musikalische Inhalt gewinnt seine Kraft aus dem festen Verhältnis zu einem sich stets gleichbleibenden Texte.

Eine zweite Art des musikalischen Inhalts ruht auf der Fortpflanzung des Volkslieds. Sie ist nicht durch einen einmaligen Ausdruck festgelegt, sondern verschiebt sich und entwickelt sich mit dem Weiterleben des Liedes im Volke. Die Träger, die im eigentlichen Sinne Schaffenden sind die Gemeinschaft des Volkes selbst, wenn auch seine produktive Tat unbewußt bleibt. Die vergleichenden Untersuchungen sind dieser Art des Inhalts nachgegangen und haben seine Bedeutung festgelegt.

In einer dritten Gruppe von Liedern fehlt eine erkennbare Beziehung zwischen Wort und Ton. Diese Beziehungslosigkeit ist ebenfalls ein wesentliches Merkmal des Volkslieds und nur aus seiner Natur zu erklären: die Melodie hat in diesen Fällen keine eigene Bedeutung neben dem Texte, sondern ist lediglich sein Träger. Die Beziehung zwischen Wort und Ton ist hier von innen heraus die gleiche, wie sie für die Anfänge der Vokalmusik angenommen werden muß: etwa der gregorianische Gesang zeigt ein ähnliches Verhältnis von Wort und Ton. Das Wesentliche des Liedes ist der Text, die Melodie ist lediglich Träger des Textes und will ihn weder in ihre Sprache übersetzen, noch weniger seinen Ausdruck steigern oder vertiefen. Während die monotone psalmodierende Art des gregorianischen Gesanges aber dem Bedürfnis entspringt, das Pathos des gesprochenen Wortes durch Steigerung ins Musikalische zu erhöhen, liegt beim Volkslied offenbar nur das Bedürfnis vor, den Text bindend und allgemeingültig zu fassen. Diese Fassung ist die Melodie, welche mit dem Text inhaltlich in keinem Verhältnis zu stehen braucht. Sie ist nicht Ausdruck, sondern Mittlerin des Textes; dieser würde ohne sie abbröckeln oder verloren gehen, durch sie ist er bindend und immer wieder auffindbar gefaßt. Mehrere Sammler haben beobachtet, daß Sänger von Volksliedern außerstande waren, die Texte allein wiederzugeben; durch das Medium der Melodie stellten sich diese sofort lückenlos und ohne Veränderungen ein[1]). Die Parallele mit dem gregorianischen Gesang ist kein Zufall: wieder entspricht das Volkslied durch seine innere Primitivität einer zeitlich frühen Entwicklungsstufe, während es gleichzeitig in anderen Erscheinungen innerhalb derselben Entwicklungslinie höchste Stufen erreicht.

Noch ein vierter Typus des musikalischen Inhalts im Volkslied muß gekennzeichnet werden. Er entspricht am ehesten dem, was zuvor als musikalischer Eigeninhalt bezeichnet wurde. Auch hier geht der inhaltliche Vorgang musikalisch weit über den Textinhalt hinaus. Aber nicht, wie das vorher begründet wurde, indem er ihn zusammenfaßt, indem er den Gesamtinhalt ins Musikalische überträgt, sondern indem der musikalische Inhalt dieser Gruppe vom Gesichtspunkt des Textes überhaupt nicht mehr verstanden werden kann. Dieser Typus ist gewissermaßen eine

---

[1]) Man vergleiche: John Meier, a. a. O., Einleitung S. LXXVI und A. Bender, a. a. O., Einleitung S. VIII.

Umkehrung des vorigen: dort war die Melodie des Textes wegen da, hier scheint der Text allein der nebensächliche Träger der Melodie. Oft ist dies auch tatsächlich so, indem die Farblosigkeit und Bedeutungslosigkeit der Worte ihre Nachträglichkeit oder wenigstens ihre Zufälligkeit erkennen läßt. In vielen hierher gehörigen Fällen kann angenommen werden, daß die Worte nachträglich unterlegt worden sind. Der Inhalt der Töne lebt ohne jede Verbindung mit dem Wortinhalt aus eigener elementarer Kraft und Fülle.
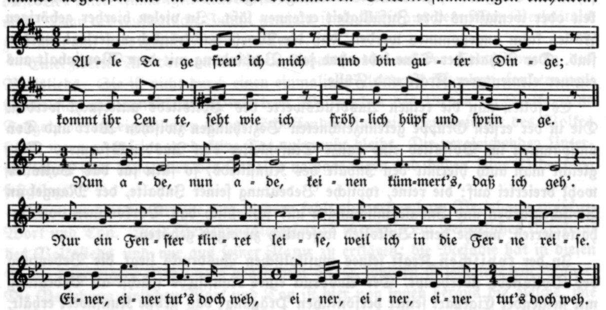
Es sollen nun die reinen Ausdruckswerte des Volkslieds untersucht werden. Die in der ersten Gruppe gekennzeichneten Beziehungen zwischen Wort und Ton umspannten im Volkslied eine ganze Stufenleiter von Ausdrucksformen. Vergleicht man auch hiermit den Inhalt des Kunstlieds, so fällt für das Volkslied wohl dreierlei auf: die reine, typische Bedeutung seiner Inhalte, der Mangel an Zwischenfarben und Inhaltsmischungen und schließlich das Vorkommen von Inhaltswerten, welche dem Volkslied wesentlich zu eigen gehören.

In der typischen Kraft seines musikalischen Ausdrucks liegt die Bedeutung des Volkslieds überhaupt. Der Ausdruck eines Kunstlieds wächst an Bedeutung mit steigender Eigenart seiner persönlichen Prägung; das große Kunstwerk erhält, etwa von der Romantik an, seine Bedeutung durch die Individualität seines Inhalts. Beim Volkslied ist das Gegenteil der Fall. Es konnte überhaupt nur zum Volks-Lied werden dadurch, daß sein Inhalt nicht das Fühlen eines einzelnen, sondern das Fühlen einer Gesamtheit aussprach. Daraus ergeben sich die ersten beiden Merkmale. Das Fühlen der Gesamtheit ist einfach, es fehlen ihm die feinen Differenzierungen und subtilen Schwankungen des individuellen Empfindens. Es fehlen ihm aber auch nach allen Richtungen hin die letzten Steigerungen: die Ekstase, der Zusammenbruch, das Gewaltige und Erhabene, die letzten Entwicklungsstufen der Ruhe und der Erregung. Die Ausdruckswerte, die es umspannt, sind nach der Seite der Lustempfindungen und Unlustempfindungen auf eine Reihe mittlerer Grade begrenzt, welche durch Verbindung mit dem Gedanklichen des Wortinhalts eine große Skala von Ausdrucksformen umspannen; so verdichten sich die Lustempfindungen zu Freude, Glück, Hoffnung, Zufriedenheit, die Unlustempfindungen zu Wehmut, Schmerz, Klage, Zorn und Verachtung.

Die typische Bedeutung der Ausdruckswerte des Volkslieds ist in der Eindeutigkeit und Stärke der von ihm umspannten Gefühle begründet. Die Frische und Kraft einer Melodie wie „Wem Gott will rechte Gunst erweisen", die weichen, lösenden Schleier der absteigenden Diatonik des Wiegenlieds „Schlaf Kindlein, schlaf", die schlichte Tiefe der Empfindung in einer Melodie wie „In einem kühlen Grunde" haben alle diese Melodien in tiefstem Sinne zu Volksliedern gemacht. Denn sie umspannen allgemeinste Gefühlszonen, und es ist gleichgültig, wer diesem Fühlen erstmalig Form gegeben hat.
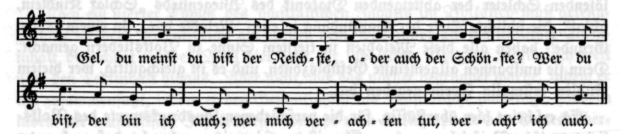
Es erscheint hier überflüssig, für die verschiedenen Ausdruckswerte des Volkslieds typische Beispiele zu geben. Eher ist der Hinweis angebracht, daß auch unter den weniger bekannten volkläufigen Liedern solche sind, die an plastischer Kraft des Ausdrucks und Tiefe der Empfindung den bekannteren gleichstehen. Ich führe als einen ausgezeichneten Ausdruck eines zur Freude gesteigerten Lustgefühls ein

Schweizer Lied[1]), als einen Ausdruck schmerzvoller Wehmut ein Lied aus Westfalen[2]) an, beide nur in handschriftlichen Aufzeichnungen überliefert, dem Volksmunde abgelesen und in keiner der bekannteren Volksliedsammlungen enthalten:



Wenn vorher das Fehlen von Zwischenfarben als Kennzeichen des Volkslieds angesprochen wurde, so muß die Bedeutung dieses Merkmals doch eingeschränkt werden. Es gibt einige solcher Zwischenfarben, die gerade für das Volkslied in hohem Maße typisch sind. Sie liegen nach meinem Empfinden etwa in der Verbindung eines innigen oder schmerzlichen Gefühls mit dem Ausdruck trotziger, selbstgenügsamer Abweisung. Diese Beobachtung führt zu dem dritten der vorher angegebenen Merkmale: dem Vorkommen eigener gerade und nur für das Volkslied typischer Ausdruckswerte. Mittlere Inhalte gehören dem Volkslied ebenso an wie der Kunstmusik, andere Kategorien wie die des Erhabenen bleiben vom Volkslied unerreicht und einzig der Kunstmusik zugehörig. Einige Ausdruckswerte aber müssen dem Volkslied als Eigentum zuerkannt werden, wenn man den Begriff hier einmal im Sinne einer sozialen Schichtung faßt. Denn gerade sie sind Eigentum einer breiten, tragenden Unterschicht derer, die am Kunstwert keinen Teil haben.

Zu diesen Ausdruckswerten gehört das folgende Lied, dessen trotzige, herbe Kraft mir ein wesentliches Merkmal des Volkslieds in diesem Sinne zu sein scheint, für das es im Kunstlied kaum überzeugende Parallelen gibt; fast plastisch steht die Gestalt der Sängerin hinter der Melodie[3]):



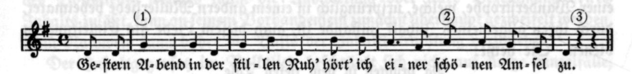
---

[1]) Handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 18 157.
[2]) Handschriftlich aus dem Material Brügmann-Rittinghaus A 40 792; Metrik und Wortunterlage des Schlusses wurden berichtigt.
[3]) Marriage, a. a. O. Nr. 93.

In allen diesen Fällen war der musikalische Inhalt einmalig und bindend in seinem Verhältnis zum Texte festgelegt. Das Problem des Strophenlieds läßt sich für die Gesamtheit der Volkslieder nicht formulieren. Je typischer eine Melodie ist, um so weniger ist der Inhalt einer Einzelstrophe für sie bindend. Wo die Beziehung eindeutig ist, handelt es sich wohl meist um die Anfangsstrophe, während die Melodie mit dem Inhalt späterer Strophen oft stark divergiert. Anwendungsmöglichkeiten des von Alfred Heuß für das Kunstlied beanspruchten Zusammenhangs zwischen Melodie und einer andern als der ersten Strophe[1]) habe ich für das Volkslied nicht gefunden.

Neben diesen einmaligen und festgelegten musikalischen Ausdruck tritt im Volkslied die Entwicklung und Umgestaltung des Inhalts durch die Fortpflanzung. Diese Schwankungen des musikalischen Inhalts gewinnen an Bedeutung, wenn sie unter dem Einfluß des Textes entstehen. Es gibt im Volkslied zahlreiche Fälle, in denen die Entwicklung des Inhalts zum eindeutigen Träger eines Ausdrucksbedürfnisses, einer poetischen Idee wird. Hier stehen besonders hoch diejenigen Fälle, an denen sich die inhaltliche Entwicklung als eine organische schrittweise nachweisen läßt, wie das in den vergleichenden Untersuchungen an der Melodie „Bei Sedan wohl auf der Höhen" geschehen ist[2]). Der Nachweis einer solchen Entwicklung läßt sich nur auf vergleichendem Wege erbringen; daher soll hier nur noch einmal an sie erinnert werden. Die absolute, inhaltlich bedingte Gegensätzlichkeit kann aber auch an der Gegenüberstellung zweier Pole gezeigt werden. Und hierfür will ich noch zwei Beispiele anführen, deren Plastik für die Bedeutung des musikalischen Inhalts im Volkslied beweisend ist.

In dem ersten Falle handelt es sich um das Lied „Gestern Abend in der stillen Ruh", unter dessen Fassungen zwei durch gleichzeitige Verwandtschaft und Gegensätzlichkeit zur Gegenüberstellung auffordern. Das Lied ist als Soldatenlied in mehreren Fassungen verbreitet und wird hier immer mehr zum Marschlied. Der Rhythmus des Marsches biegt seine Linie und preßt sie unter gleichzeitiger Assimilation der Melodik in immer engere und härtere Bindungen, für welche die folgende Fassung Becker's[3]) charakteristisch ist:
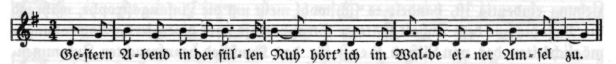


Man kann annehmen, daß nun diese Fassung wieder ins Volk zurückgegangen ist. Die Fortpflanzung wurde von ihrer Zweckbestimmung, dem Marschmotiv, gelöst und verband sich instinktiv von neuem mit dem reinen Wortinhalt des Liedes. Dabei mußte sie sich an der grausamen Härte des Rhythmus, an der ganz unbegründeten, marschmäßigen Kraft der Quartenmelodik des zweiten Taktes ① stoßen, mußte durch die völlige Nichtachtung des Wortinhalts im Nachsatze ②

[1]) Alfred Heuß: Der geistige Zusammenhang zwischen Text und Musik im Strophenlied. Kongreßbericht für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1913, S. 444 und Zeitschr. f. Musikwissenschaft, 1. Jg. S. 1.

[2]) vgl. Jg. V, S. 107.

[3]) a. a. O., Nr. 53.

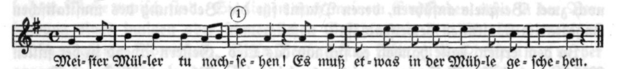
verletzt sein[1]). Alles dies gleicht sie aus und schafft eine Melodie, welche trotz der ganz augenfälligen Verwandtschaft mit der vorigen diese an Gegensätzlichkeit nicht übertreffen kann: die zarte Anmut der Worte, die elementare reine Naturstimmung und die Gefühlskraft des Textes finden in ihr einen vollendeten Ausdruck[2]):



Das zweite Beispiel führt noch weiter. Es handelt sich hier um die im Volke geläufige Ballade von der Müllerstochter, welche unter das Mühlrad geriet und ertrank. Diese Ballade beginnt in einer Reihe von Fassungen unmittelbar in der Handlung. Der Text fängt ohne jede Vorbereitung der Situation mit dem Warnruf eines herbeieilenden Zuschauers an:

Meister Müller tu nachsehen!
Es muß etwas in der Mühle geschehen,
denn das Rad bleibt freiwillig stehen.
Es muß etwas zu Grunde gehen.

Die Melodie vertont diese Worte mit einer Plastik, wie sie im Volkslied nach der Seite des Dramatischen hin ganz selten ist. Sie beginnt genau so abrupt wie der Text, im höchsten Grade gespannt, alarmierend; die abstürzende Quarte der Vordersatzendung (1) wirkt fast dämonisch[3]).



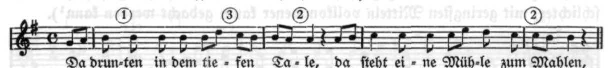
In der Fortpflanzung des Liedes gewinnt das Bedürfnis nach einer Vorbereitung dieses unmittelbar in der Situation einsetzenden dramatischen Vorgangs die Oberhand. Das ist hier durch den Charakter des Textes, der sich später wieder ganz ins Epische zurückwendet, besonders begründet. Diese Vorbereitung der Situation vollzieht sich höchstwahrscheinlich von außen her: durch das Eindringen einer Wanderstrophe, welche, ursprünglich in einem andern Müllerliede beheimatet, durch ihren allgemeinen Inhalt imstande ist, auch diesem Liede als Einleitung zu dienen. Sie heißt:

Da drunten in dem tiefen Tale
da steht eine Mühle zum Mahlen.
Da wohnt ein kleines Müllerlein
mit seinem schönen Töchterlein.

Schon das ganz andere Pathos dieser Strophe spricht für die Annahme ihrer Verpflanzung von außen her. Die Melodie steht nun vor dem Problem: sich dem Pathos dieser neuen Strophe anzupassen, ohne ihr Wesentliches aufzugeben. Und wieder löst die Fortpflanzung dieses Problem mit einer instinktiven Sicherheit,

[1]) Die beiden Endpausen (3) sind im Sinne dieser Charakteristik so sprechend, daß man die sie deckenden beiden Marschschritte fast durch sie hindurchhört.
[2]) O. Stückrath, in der Zeitschr. des Vereins für Volkskunde, Jg. 23, S. 77.
[3]) Marriage, a. a. O. Nr. 21.

die man genial nennen könnte, wenn sie sich mit einer Einzelpersönlichkeit verbände. Sie ändert an der Melodie in der Tat fast nichts; aber diese geringfügigen Varianten: die Zerlegungen des Einzeltons (1), die Milderungen der Endintervalle (2), die eingeschobenen Vorhalte und Durchgänge (3) sind imstande, den Charakter der Melodie völlig in ihr Gegenteil umzubiegen. Sie verliert alles Dramatische, Packende, Unmittelbare, wird ruhig, fließend, objektiv, episch, paßt sich den neuen Worten mit einer verblüffenden Sicherheit an[1]):



Durch solche Beispiele wird die produktive Kraft der Fortpflanzung endgültig und restlos bewiesen. Sie zeigen, daß es sich nicht um Zufälle handelt, sondern um den Ausdruck einer instinktiven Gestaltungskraft. Diese macht die Fortpflanzung zu einem lebendigen und organischen Vorgang.
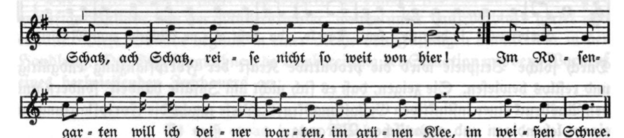
Auch den folgenden Gedanken liegt noch der Gegensatz des musikalischen Inhalts zugrunde. Nachdem seine Bedeutung innerhalb der verschiedenen Fassungen einer Melodie, also gewissermaßen vertikal erkannt wurde, muß nun nach Inhaltsgegensätzen innerhalb einer Melodie, also gewissermaßen horizontal gefragt werden. Damit tritt der Begriff des musikalischen Inhalts im Volkslied unter einen neuen Gesichtspunkt. Bisher war der Inhalt im Volkslied wesentlich einheitlich gesehen worden. Er kam zwar nicht in allen Teilen einer Melodie in gleicher Stärke zum Ausdruck, doch war nirgends eine Verschiebung seiner Qualität beobachtet worden. Auch wo die inhaltlichen Divergenzen in den einzelnen Perioden besonders stark waren, wie in der mehrfach erwähnten Melodie „Wer bekümmert sich, wenn ich wandere“, lag doch kein Qualitätsunterschied vor, sondern lediglich der Gegensatz zwischen einer mehr neutralen und einer mehr inhaltgebenden Melodie. Ein klarer inhaltlicher Gegensatz muß für das Volkslied von ganz besonderer Bedeutung sein. In den größeren Formen der Kunstmusik ist er nicht nur natürlich, sondern für die Tragkraft der Form sogar notwendig. In dem engen Raume des Volkslieds, welches kaum die Auswirkung oder klare Bezeichnung eines Inhalts zuläßt, kann an seinem Vorhandensein zunächst überhaupt gezweifelt werden. Sein Nachweis kann daher die Basis der Inhaltbetrachtung verschieben.

Der Inhaltgegensatz im Volkslied beschränkt sich nicht auf einige Einzelfälle, wie die folgenden Beispiele, sondern ist für eine ganze Reihe von Liedern von großer Bedeutung. Nicht immer freilich kann er textlich begründet werden, sondern bleibt rein musikalisch. Der Gegensatz beginnt unmerklich schon da, wo in dem Verhältnis der Perioden zueinander das Wirken einer Gegenkraft erkennbar war, und besteht in vielen Fällen zwischen dem eigentlichen Melodiekörper und seinen selbständigen angehängten Teilen wie vor allem dem Kehrreim. Er erstreckt sich in einer höheren Stufe auf Melodien, bei denen sich der Gegensatz zwischen den Perioden zu völliger Selbständigkeit verstärkt hat. Alle diese Fälle aber sind mehr

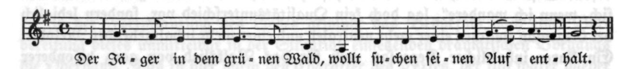
[1]) Wolfram, a. a. O. Nr. 12; beide Fassungen sind durch mehrere Belege gestützt. Unter diesen ist die bei Beeger-Wüst Nr. 35 B notierte Melodie durch ihren zwischen diesen Gegensätzen vermittelnden Charakter besonders sinnvoll.

stilistisch als inhaltlich bemerkenswert. Hier sollen nur die Gegensätze untersucht werden, die sich aus dem Verhältnis von Wort und Ton ergeben, und für welche ich einige besonders plastische Beispiele anführen möchte.

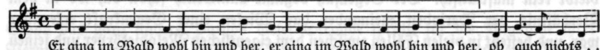
Das bekannte Soldatenlied „Schatz, ach Schatz, reise nicht so weit von hier", läßt einen solchen Gegensatz von der Grundlinie einer Empfindung aus erkennen. Es genügt der Hinweis auf die innige Entsprechung der Wortlinie und der Melodie, welcher zu dem Ausdrucksgegensatz von Bitte und Verheißung führt, wie er schlichter, mit geringsten Mitteln vollkommener kaum gedacht werden kann[1]).



Die folgenden Beispiele bedeuten eine Steigerung, weil in ihnen der Gegensatz vom relativen zum absoluten wird; in ihnen fehlt die verbindende Einheit einer inhaltlichen Grundqualität, von der aus die Gegensätze als Abwandlungen nach verschiedenen Richtungen hin verstanden werden können. Ich möchte an das bekannte Lied „Der Jäger in dem grünen Wald" erinnern. Es ist von einer plastischen Farbigkeit des Ausdrucks. Seine erste Periode gibt eine kraftvolle, breite, fast heroische Illustration des ausziehenden Jägers; Ausdrucksmittel sind die gespannten Rhythmen, die breit schwingenden melodischen Bögen und der über eine Oktave hinausgehende Umfang der Linie[2]):
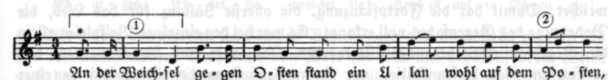


Und nun geht der Text weiter: „Er ging im Wald wohl hin und her, er ging im Wald wohl hin und her." In der melodischen Linie knickt der Jäger förmlich zusammen. Alles Große, Heroische ist mit einem Schlage verschwunden, an seine Stelle tritt das ängstlich geduckte Suchen, das buchstäbliche Hin- und Hergehen mit einer beispiellosen Plastik: gleichmäßige Rhythmen, kleine Intervalle, kurze stockende Sequenzen und Motivwiederholungen. Der Mittelsatz mündet in eine Wiederholung des Vordersatzes.
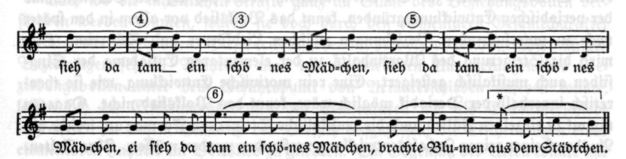


[1]) Der während des Krieges im Volke geläufige Kehrreim, der mit den Worten „... mach' deinem Grenadier das Herz nicht schwer" endete, fügt diesem musikalischen Inhaltsgegensatz noch einen dritten, ebenfalls vollendet plastischen Ausdruck hinzu, der sich dem ersten nähert und daher die Verbindung völlig organisch erscheinen läßt (gewissermaßen als Inhaltstypus A B A).

[2]) Erk-Irmer, a. a. O. Bd. 2. No. 42. Diese ist die plastischste Fassung des Mittelsatzes, der in vielen Varianten auftritt.

Noch stärker wird der Gegensatz in dem Soldatenliede „An der Weichsel gegen Osten stand ein Ulan wohl auf dem Posten". Auch hier ist die Charakteristik eindeutig im Sinne des vorigen Beispiels. Die Melodie ist durch die Verbindung der steigenden Gesamtlinie mit den breiten, schwer fallenden Einzelmotiven ein deutlicher Ausdruck männlicher, energischer oder heroischer Kraft. Die fallende Quarte des Anfang ① gibt der Linie ihr Gewicht, der punktierte Rhythmus die durchgehende Spannung, welche die aufschlagende Quarte der Endung ② bekräftigt.



Der zweite Teil der Strophe bringt den inhaltlichen Gegensatz: „Sieh, da kam ein schönes Mädchen, brachte Blumen aus dem Städtchen." Der Gegensatz ist gegeben, die Melodik faßt ihn in seiner ganzen Schärfe: sie setzt dem aufsteigenden akkordischen Ablaufprinzip der ersten Periode ein absteigend diatonisches entgegen, sie löst die Schwerpunkte in gleitende Achtel auf ④, setzt an die Stelle der steigernden, tektonischen Sequenz die ruhende, atektonische Wiederholung ⑤, faßt in dem Höhepunkt des Nachsatzes die durch die Unterdominante verstärkte melodische Kraft ⑥ nur darum zusammen, um die Linie von diesem Höhepunkt noch einmal in dreimal ansetzendem Bogen abfließen zu lassen[1]):



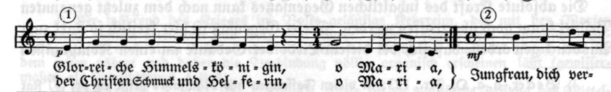
Wenn man die beiden durch Klammern bezeichneten Stellen*), den Anfang und das Ende der Melodie einander gegenüberstellt, so hat man die reinsten Symbole des bezeichneten Gegensatzes: den Ausdruck gespannter Kraft und den Ausdruck lyrischer Entspannung. Dieser Gegensatz kann an Plastik wohl kaum übertroffen werden. Er steht an Tragweite dem Gegensatz des ersten und zweiten Themas einer Sonatenform gleich; diese kommt gerade besonders oft auf den hier gezeichneten Typus von Kraft und Gegenkraft, den sie mit Vorliebe durch die Begriffe männlich und weiblich charakterisiert. Die Bedeutung des Gegensatzes bleibt zudem in diesem Liede in allen Strophen die gleiche: die Form wandelt sich von der zweiten Strophe an zum Dialog, in dem jedesmal der Vordersatz die Worte des Soldaten, Mittel- und Nachsatz die des Mädchens zum Ausdruck bringen.

Die absolute Kraft des inhaltlichen Gegensatzes kann nach dem zuletzt genannten Beipiel kaum noch übertroffen werden. Dieser Gegensatz ist hier freilich so stark zum Ausdruck geworden, daß sich bei diesem Liede der Gedanke an einen Komponisten
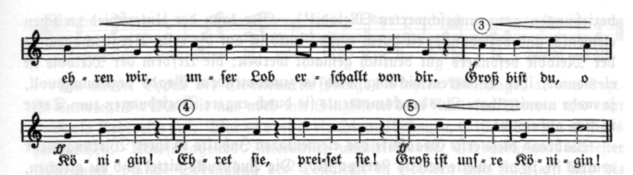
[1]) Becker, a. a. O. Nr., 123; in vielen Fassungen des Nachsatzes heißt es bei ③ stat d, d, d, d, e, fis, wodurch die diatonische Lösung der Linie verstärkt wird.

stärker hervordrängt. Aber es handelt sich im Grunde gar nicht darum, daß der Gegensatz im Volke entstanden sein müßte, wie das vorher der Fall war. Hier war nur zu beweisen, daß er vom Volke getragen wird und als selbstverständlich und notwendig empfunden wird. Und daß dies der Fall ist, zeigen besonders stark die Varianten des Liedes vom Ulanen, deren Bekanntschaft wenigstens für einige wohl vorausgesetzt werden darf. Sie setzen vornehmlich beim „zweiten Thema" des Liedes ein und machen dieses in manchen Fällen noch gelöster, fließender, weicher. Damit hat die Fortpflanzung, die oberste Instanz für das Lied, die Bedeutung des Gegensatzes voll erkannt. Es war bei den einzelnen Beispielen allein die Gegensätzlichkeit herausgestellt worden. Nun aber muß betont werden, daß es sich in allen diesen Fällen um Zusammenfassung der Gegensätze in einer übergeordneten Einheit handelte. Denn erst da durch wird die Berechtigung des inhaltlichen Gegensatzes im Volkslied erwiesen, daß sie sich der bindenden Kraft des Organismus nie widersetzt. In den herangezogenen Melodien hat der inhaltliche Gegensatz die Einheitlichkeit der Melodie niemals verletzt; diese blieb bis zuletzt beherrschend und ungebrochen.

Mit der Herausstellung eines inhaltlichen Gegensatzes ist die Spannkraft des Volkslieds freilich erschöpft. Die höchste Stufe der Stellung des Kunstwerks zum Inhalt, die Entwicklung, bleibt dem Volkslied wesensfremd. Denn das Volkslied ist an die Bindungen des periodischen Ablaufs gebunden und dieser läßt eine reine Entwicklung nicht zu. Die Möglichkeiten, welche sich auf den Parallelismus der periodischen Entwicklung gründen, kennt das Volkslied vor allem in den später noch zu untersuchenden Beziehungen zwischen Liedkörper und Kehrreim. Hier wird die Steigerung des Wortinhalts zu der elementaren Entladung der Singsilben auch musikalisch gesteigert. Eine rein motivische Entwicklung, wie sie theoretisch innerhalb der Periodik möglich wäre, kennt das Volkslied nicht. Dagegen nimmt in einzelnen Fällen auch die musikalische Steigerung Formen an, welche als Ausdruck einer reinen Inhaltsentwicklung verstanden werden müssen. Ihre Seltenheit ist darin begründet, daß es sich hier immer nur um Melodien handeln kann, die aus heterogenen Perioden zusammengesetzt sind. Denn die Gleichartigkeit des periodischen Ablaufs schließt durch sich selbst die rein musikalische Entwicklung eines Inhalts aus. Ich teile als Beispiel einer Entwicklung ein geistliches Volkslied mit, das in Westfalen aufgezeichnet wurde[1]). Der musikalische Charakter der Entwicklung, welchen ich durch Hinzufügung dynamischer Bezeichnungen unterstrichen habe, wird auch ohne diese offenbar: die in sich begrenzte, ruhende Linie des Anfangs ① steigert sich zu der trotz ihrer absteigenden Richtung größeren Kraft des überleitenden Zwischensatzes ②. Aus ihm bricht die elementare Kraft der aufsteigenden Diatonik der letzten Periode unmittelbar heraus ③. Diese, durch die wiederum abfallenden, sammelnden Zwischenwürfe zurückgehalten ④, kommt endlich auf einer letzten Entwicklungsstufe zu sieghaftem Durchbruch ⑤:



[1]) Handschriftlich aus dem Material Brügmann-Rittinghaus A 40 677.



Alle bisher betrachteten inhaltlichen Beziehungen des Volkslieds ergaben sich aus dem unmittelbaren Verhältnis von Wort und Ton und gehörten ihrem Wesen nach dem Menschlich-Beziehungsvollen an. Zu ihrer Erklärung wurden Gefühlswerte herangezogen. Schon bei der inhaltlichen Gruppierung der Volkslieder war betont worden, daß sich nur ein Teil der Erscheinungen unter diesem Gesichtspunkt verstehen läßt. Den meisten der zur dritten und vierten Gruppe gehörenden Lieder lag die andere inhaltliche Urkraft: das Elementare, zugrunde. Welche Rolle das Elementare im Inhalt des Volkslieds spielen muß, geht aus seinem Charakter hervor. Wenn auch eine Ordnung der Erscheinungen schwer gefunden werden kann und Merkmale des Gegensatzes und der Entwicklung ganz fehlen, so hängt dies allein mit der gegensätzlichen Natur des Elementaren überhaupt zusammen.
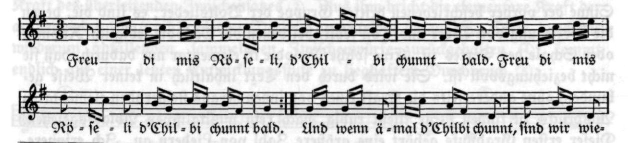
Auch wo die inhaltlichen Kräfte ganz im Sinne des Beziehungsvollen verstanden werden konnten, waren sie doch durch den elementaren Gesamtcharakter des Volkslieds gebunden. Dieser tritt ungehemmt hervor, wo solche gefühlsmäßigen Beziehungen fehlen. Während man die verschiedenen Auswirkungen des Beziehungsvollen unter dem Gesichtspunkt von Artunterschieden ansehen konnte, lassen sich die Erscheinungsformen des Elementaren nur als Gradunterschiede begreifen. In diesem Sinne ist der Versuch aufzufassen, die Erscheinungen eines elementaren Inhalts im Volkslied zu gliedern. Ein Gegensatz der Arten könnte nur gefunden werden, wenn die Elemente verschiedenen Anteil an den Erscheinungen des Inhalts hätten. Das ist aber im Volkslied nicht der Fall; hier herrscht einerseits eine vollkommene Kongruenz der Elemente, andererseits ist das, was von dem elementaren Inhalt überhaupt faßbar ist, so stark an das Melodische gebunden, daß eine selbständige Untersuchung des Harmonischen oder Rhythmischen von hier aus unergiebig bleibt.

Der erste Grad eines elementaren Inhalts wird allein durch das Fehlen subjektiver oder gegenständlicher Beziehungen gekennzeichnet. Er ist elementar im Sinne der vorher beschriebenen dritten Gruppe der Volkslieder: es sind die, denen die Beziehung von Wort und Ton fehlt, bei denen die Melodie lediglich Rahmen oder Schale des Textes ist. Eine solche Melodie ist elementar nur dadurch, daß sie nicht beziehungsvoll ist. Sie wird durch den Text inhaltlich in keiner Weise gebunden, ohne andererseits die Kraft eines von innen heraus steigernden elementaren Ausdrucks zu finden. Sie fließt ruhig, nach rein musikalischen Ablaufsgesetzen. Dieser ersten Gradstufe gehört eine größere Zahl von Liedern an. Ich erinnere, um den Typus zu kennzeichnen, an die Urform des Liedes „Bei Sedan wohl auf der Höhen" mit seiner natürlichen, aufsteigenden von irgendwelchen Text-
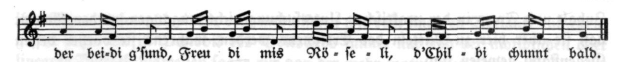
beziehungen ganz unbeschwerten Melodik[1]). Hier kann der Unterschied zwischen elementar und beziehungsvoll durch einen Rückblick auf die erste Vergleichsgruppe der Melodie besonders gut deutlich gemacht werden: die Urform der Melodie ist elementar, ihre Weiterentwicklung wird in zunehmendem Grade beziehungsvoll, je mehr unmittelbare Ausdrucksmomente sie durch engere Beziehungen zum Texte in sich aufnimmt.

Während diese erste Gradstufe des elementaren Inhalts in ihrer Wirkung mehr neutral ist, ist die zweite bereits stark positiv. Die Ausdrucksmittel sind die gleichen, nur ihre Erscheinung ist um vieles konzentrierter als in der vorigen Form. Die Melodie erscheint hier bereits als Ausfluß einer ursprünglichen Kraft; an die Stelle eines bloßen Flusses tritt ein Kreisen und Schwingen, ein Drängen und Stoßen, alles dies als Ausdrucksformen einer von innen heraus wirkenden Urkraft. Die Beziehungen zum Text sind loser geworden oder auch die Worte haben sich, wie das im Volkslied so oft der Fall ist, von dem besonderen beziehungsvollen Gefühl zum Ausdruck eines allgemeinen elementaren Kraft- oder Lustgefühls umgestellt. In dieser Richtung liegt die zweite Vergleichsgruppe des vorher zitierten Liedes. Wenn etwa die letzten Fassungen der ersten Gruppe als Typus eines gefühlsmäßig bezogenen, die Urform der Melodie als Typus eines neutral elementaren Inhalts im Sinne des ersten Grades bezeichnet werden konnten, so sind Fassungen der zweiten Vergleichsgruppe[2]), vornehmlich die Melodie „Willst du mich denn nicht mehr lieben" reine Vertreter dieses zweiten Grades. Ein weiteres ausgezeichnetes Beispiel für einen elementaren Inhalt dieser Stufe ist die Melodie „Als wir jüngst in Regensburg waren".

In ihr sind schon Merkmale, die auf den dritten Gradtypus des Elementaren hinweisen: das Überquellende, über die Grenzen Hinausdrängende der Melodik, das sich in der Melodie selbst in der durchgehenden Auflösung, im Kehrreim in der Größe des melodischen Bogens zeigt. Auf dieser Stufe wird der Text bedeutungslos, er ist im Sinne der vorher gekennzeichneten vierten Gruppe nur noch Mittler der Töne, er verliert seinen Sinn, seine gedankliche Bedeutung und wird dann unmittelbar zur Singsilbe, die im Verhältnis von Wort und Ton den Gipfel des Elementaren bedeutet. Die Melodie selbst wird über das Elementare hinaus fast instrumental; ihre Beziehungen zur Wortlinie lösen sich völlig. Der melodische Bogen schwingt aus eigener Kraft frei im Raume; die Worte sind eher ein Hindernis als ein Träger ihrer Schwingungsbahn. Das ist die Bedeutung einer Melodie wie der folgenden, welche aus der Schweiz stammt und für die höchste Stufe des Elementaren in seiner Verbindung mit dem Wort bezeichnend ist[3]):



[1]) Jg. V, S. 107, Fassung 1.
[2]) Ebenda S. 110.
[3]) Handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 18 157.



Ein vierter Typus des Elementaren sprengt die letzten Bindungen an den Text. Er unterlegt die Melodie nur noch mit Singsilben oder sinnlosen Worten und tritt meist als Kehrreim auf. War es vorher ein Hinausdrängen, so ist es hier ein völliges Zerbrechen. Überschlagende Intervalle, unmittelbarste Verbindungen weitester Tonräume, völlige Sprengung der Tonalität in Jodlern und Juchzern sind die Kennzeichen dieses letzten Inhaltgrades. Hier zeigen die Kehrreime der südlichen Stämme besonders in schweizerischen Volksliedern die letzten Grenzen des Möglichen. Der Eindruck der Vokalmusik ist völlig zurückgetreten. Es bleibt der reine Ausdruck schaffender Urkräfte, welche sich nur zufällig und fast widerwillig des Wortes bedienen. Aber auch ihnen ist die menschliche Stimme, besonders in diesen Stämmen, selbstverständlicher Mittler.

So erscheint der Begriff des musikalischen Inhalts nach beiden Richtungen hin unendlich geweitet. Er ist ein treulicher Spiegel der Seele, der die feinsten Regungen des Ausdrucks nachbildet und in höchstem Grade vertieft. Er löst sich aber auch von diesen Beziehungen und gleitet in das freie Reich der Elemente, wird durch sie getragen und gesteigert und in alle Höhen des Unsagbaren gehoben. Auch inhaltlich steht das Volkslied als Organismus in sich vollendet; alle seine Entwicklungsmöglichkeiten sind erfüllt; es ist das vollkommenste Kunstwerk.

4.

Die Untersuchungen über Form und Inhalt des Volksliedorganismus mündeten von den verschiedensten Ausgangspunkten aus immer wieder im Stilbegriff. Er ist der letzte große Gesichtspunkt, unter dem das Volkslied betrachtet werden muß. Mehrere Umstände erschweren diese Betrachtung. Vor allem der, daß innerhalb des Volksliedbegriffs die Stilunterschiede erheblich sind, viel größer und einschneidender als Formen- und Inhaltsunterschiede. Dann aber muß die Untersuchung ihre Ziele hier besonders genau abstecken. Denn beide Begriffe sind in höchstem Grade schwankend: nicht nur das Volkslied unter dem Gesichtspunkt der Stilfrage, sondern auch der Stilbegriff selbst in seiner Anwendung auf das Volkslied.

Es muß daher zunächst ein Ausgangspunkt geschaffen werden, von dem aus die Frage nach Gesetzen und Typen formuliert werden kann. Dann sind die Stilmerkmale des Volkslieds, soweit es möglich ist, herauszulösen und zu verallgemeinern. Dabei wird die Frage von besonderer Bedeutung, wieweit das Volkslied als Stilkomplex selbständig ist, und wieweit es mit der Kunstmusik auf einer gemeinsamen Basis aufbaut. Das Verhältnis von Volkslied und Kunstwerk wird dabei immer wichtiger werden: um das Volkslied als Gesamtbegriff zu umspannen, muß man es vom Standpunkt der Kunstmusik aus sehen. In seiner Anwendung auf das Volkslied versucht der Stilbegriff, alle elementaren Merkmale des Organismus zu erfassen, welche rein musikalisch, ohne Beziehung auf den Text, und andererseits rein aus der Qualität und Intensität des Verlaufs, ohne Beziehung auf die Form, zu erklären sind. Dabei wird sich herausstellen, daß die Beziehungen auf

Inhalt und Form in der praktischen Untersuchung nicht umgangen werden können, daß sie aber hier zu Mitteln des Erkennens werden, während sie vorher dessen Gegenstand gewesen sind.

Der Haftpunkt einer stilistischen Untersuchung entsteht durch die Frage nach den einfachsten musikalischen Gesichtspunkten des kleinsten Formglieds ohne Berücksichtigung seiner Form und seines Inhalts. Der Inhalt kann dabei leichter ausgeschaltet werden als die Form, denn die Erkenntnis, daß Vorder- und Nachsatz keine Erscheinung, sondern ein Prinzip bedeuten, führt bereits tief in stilistische Gesichtspunkte hinein. Es sind nun unter neuem Gesichtspunkt die primären, d. h. unteilbaren Einheiten eines Teilsatzes zu bestimmen. Sie ergeben sich durch einen Rückblick auf die vier Urformen: Linie, Periode, Thema, Motiv. Dabei werden Periode und Thema zu Objekten, Linie und Motiv zu tragenden Kräften des Ablaufs. Der periodische Teilsatz des Volkslieds kann also entweder motivisch oder linear gebaut sein. Diese Eigenart ist das primärste seiner Stilmerkmale.

Der Gegensatz eines motivisch und eines linear gebauten oder, wie man eher sagen müßte, gewachsenen Teilsatzes bestimmt die stilistische Grundform seiner Linie. Dem motivischen Teilsatz liegt das Prinzip der Entwicklung, dem linearen das Prinzip des Ablaufs zugrunde. Der motivische Teilsatz ist durch die Beziehung mehrerer kleinster Formeinheiten (Teilmotive) aufeinander gegeben. Er entspringt einer Wurzel: dem Motiv. Er baut auf und mit diesem Motiv, ist also durchaus konstruktiv und tektonisch, er ist Gestaltung, Steigerung, Synthese. Der lineare Teilsatz ist durch einen Ausgangspunkt bestimmt. Er ist von einem Kraftzentrum aus zu verstehen, während der motivische Teilsatz mit jedem Motiv seinen Schwerpunkt verlegt und ein neues Kraftzentrum bildet. Der lineare Verlauf ist wesentlich atektonisch, er ist Ausfluß oder Abfluß einer Kraft. Was am motivischen Teilsatz als Gestaltung und Entwicklung erscheint, ist im linearen der Ablauf einer vorgeschriebenen Bahn. Dem Motiv liegt eine wesentlich aktive, durchstoßende Kraft zugrunde; es ist Wille. Der Linie liegt eine wesentlich passive, ausschwingende Kraft zugrunde; sie ist Zustand.

Aus diesem Kern ergibt sich die Eigenart des Verlaufs. Der motivische Ablauf ist wesentlich bedingt durch die Sequenz; diese ist sein ureigenstes Ausdrucksmittel. Weder die Wiederholung noch die Entsprechung noch der Gegensatz haben Kraft genug, ihn zu tragen. Er hat über die Sequenz hinaus nur noch eine weitere Steigerung: die Auflösung des Motivs, entweder durch Erweiterung oder Vergrößerung unter Wahrung seiner Eigenart oder durch Entfaltung zur Linie unter Umbiegng seines ursprünglichen Charakters.

Für die Linie ergibt sich als Eigenart ihres Verlaufes die Zahl und Art ihrer Knotenpunkte. Sie ist ebenfalls teilbar, wenn auch nicht immer. Wenn ihr Kraftzentrum ausgeschöpft ist, so geschieht oft das, was ich als ihren Knotenpunkt bezeichnen möchte: sie dreht sich gewissermaßen um sich selbst und gewinnt dadurch die Kraft zu einem nochmaligen Ablauf von wesentlich geringerer Intensität[1]).

An den Erscheinungen selbst zeigt sich, daß dieser Stilgegensatz freilich auch nur von typischer Bedeutung ist. Das ist natürlich, da Periode und Thema durch

[1]) z. B. im ersten Vordersatz von „Jetzt gang i ans Brünnele“.

ihre Eigenart sowohl einem rein motivischen wie rein linearen Verlaufe entgegengesetzt sind. So ist Periodik des Volkslieds immer nur von der motivischen oder linearen Wurzel, bisweilen sogar nur von der mehr motivischen oder mehr linearen Wurzel aus zu verstehen. Ein Vordersatz wie der früher als Typus gekennzeichnete „Ich wollt ein Bäumlein steigen" besteht aus vier scharf geschnittenen Motiven von gleichbleibender Kraft. Die ebenfalls erwähnte Melodie „Kein Feuer, kein' Kohle" ist ein Beispiel für eine fast reine Linie. Unzählige Lieder aber verbinden auch lineare Teilsätze durch Sequenzen miteinander, steigern also den im ersten Vordersatz gegebenen linearen Zustand durch das Prinzip der formalen Beziehung zur gestaltenden Entwicklung, während andere, ebenfalls viele, motivisch beginnen und zur Linie sich entfalten. So können die Begriffe linear und motivisch nur als Wurzeln getrennt werden, nicht aber als Erscheinungen.

Von der Erkenntnis dieser Wurzeln aus aber ist Boden gewonnen, um die Frage nach den Stiltypen des Volkslieds aufwerfen zu können. Das Verhältnis der motivischen und linearen Wurzeln zueinander führt zu einer Reihe von Verlaufsnormen des Volkslieds, die nur unter dem Gesichtspunkt des Stils gesehen werden können. Alle diese Erscheinungsformen sind einfach, denn sie entwickeln sich allein aus der Betrachtung des Liedkörpers; von zusammengesetzten Stiltypen kann gesprochen werden, wenn sie auf dem Verhältnis der Liedteile zueinander, besonders auf dem Verhältnis von Lied und Kehrreim ruhen.

Da erscheint als eine der einfachsten zugleich und sinnvollsten stilistischen Normen, die Entfaltung eines Motivs zur Linie. Ein vollendet organisches Beispiel für ein solches Erblühen der Linie aus der geballten Kraft eines Motivs ist die Melodie „O Straßburg"; den gleichen Stiltypus vertreten unter den bekannteren Volksliedern z. B. „O Tannenbaum", „Morgenrot, Morgenrot". Auch das Umgekehrte ist typisch: die Konzentration einer Linie zum Motiv, z. B. in dem Kinderliede „Taler, Taler, du mußt wandern".

Aus einer größeren Anzahl von typischen Stilformen sollen noch einige herausgelöst werden, die besonders kennzeichnend sind. Unter den Stilformen des Volkslieds, welche ohne formale Beziehungen zu verstehen sind, kann man einen weiteren als Typus einer zunehmenden Auflösung bezeichnen. Er begegnete bereits in den Melodien „Nachtigall, ich hör dich singen" und „Kein Feuer, keine Kohle". Sein wesentliches Merkmal ist das Eindringen auflösender Elemente in einen rein linearen Verlauf, der bis zur völligen Auflösung der Linie führt; beide Beispiele enden in einer Fioritur vor dem abschließenden Nachsatz, welcher in beiden nur das letzte Glied einer organischen Entwicklung darstellt.

Ein ebenfalls reiner Typus ist die Entwicklung. Hier handelt es sich nicht um die Tatsache eines Entwicklungsprinzips zwischen den Perioden, sondern darum, daß ein ganzer Liedverlauf mit allen seinen formalen, inhaltlichen und rein musikalischen Gesichtspunkten einem Entwicklungsprinzip untersteht. Dieses löst die Logik der einzelnen Teilverbindungen, schraubt die Kraft der Linie von Takt zu Takt höher hinauf, bis sie sich in manchen hierher gehörigen Fällen in einen Kehrreim entlädt. Ein gutes Beispiel für diesen Typus ist die bekannte Melodie „Drei Lilien, drei Lilien, die pflanzt ich auf ein Grab".

Eine Reihe weiterer Stiltypen des Volkslieds ist durch die Eigenart ihrer formalen Beziehungen gegeben. Diese Beziehungen konnten, obwohl unter dem Gesichtspunkt der Form gesehen, auch vorher nie als nur formal empfunden werden. Begriffe, wie Abwandlung oder Sequenz waren eigentlich bereits Stilbegriffe, die nur zur gesetzmäßigen Erklärung formaler Zusammenhänge herangezogen werden mußten. Stiltypen in eigentlichem Sinne ergeben sich durch typische Verbindungen dieser Beziehungen miteinander. Ihre Eigenart bindet sie daher zunächst an die Gesamtform des Liedes.

So entstehen unter den zweiperiodischen Melodien immer wiederkehrende Verbindungen. Eine solche, der durch ihren eben so stark gestaltenden wie organischen Charakter die Bedeutung eines Stiltypus zukommt, ist die Verbindung einer dreifach aufsteigenden Sequenz mit einem vierten rückleitenden Nachsatz. Dieser Stiltypus wird durch Melodien wie die folgenden belegt: „Es waren zwei Königskinder", „Ich hört ein Sichelein rauschen", „Da droben auf jenem Berge". Eine ebenfalls typische Veränderung erhält dieser Ablauf durch die Umlegung des Gewichts: dann tragen allein die beiden Teilsätze der ersten Periode die Sequenz die Aufstiegs, während die ganze zweite Periode von rückleitender Bedeutung ist. Diesen Fall belegt die Melodie „Jetzt gang i ans Brünnele".

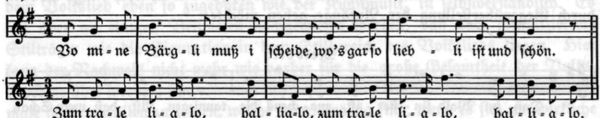
Ähnlich wie durch die Beziehung auf formale Grundgesetze lassen sich Stiltypen durch Verbindung mit inhaltlichen Gesichtspunkten herstellen. Ich möchte unter ihnen nur einen herausgreifen, weil er der häufigste zugleich und der einfachste ist: den stilistisch bedingten Gegensatz innerhalb der Melodie. Er äußert sich darin, daß der Ablauf sich noch einmal zu einer neuen gedanklichen Kraft verdichtet, welche nicht inhaltlich, sondern nur musikalisch zu begründen ist. Ich nenne als Vertreter dieses Typus die bekannten Melodien „Horch, was kommt von draußen rein", bei der die neue thematische Kraft bei den Worten „Geht vorbei und schaut nicht um" einsetzt, und „Wenn wir marschieren, gehn wir zum deutschen Tor hinaus", wo ebenfalls mit dem Eintritt der zweiten Periode eine neue Kraft, in beiden Fällen eine aufhaltende, verbreiternde, einsetzt, welche die Intensität des Ablaufs verdoppelt.

Noch nach einer Richtung muß die Untersuchung des Stilistischen erweitert werden. Bisher war von einfachen Melodien die Rede gewesen, Gegenstand der Betrachtung ein wesentlich einheitlicher Verlauf. Ein allgemeines Stilmerkmal des Volkslieds ist aber seine Zusammensetzung aus selbständigen, oft wesensfremden Teilen, wie sie in der Verbindung von Melodie und Kehrreim oder Nachgesang eintritt. Diese Erscheinung wurde bisher unter zwei Gesichtspunkten in die Untersuchung einbezogen: einmal in dem Nachweis der Entwicklung des Kehrreims aus dem Liedkörper bei der vergleichenden Betrachtung der Melodie „Der Himmel ist so trübe"[1]) und außerdem zur Betonung des Organischen auch in stark zusammengesungenen Liedformen durch den Hinweis auf die Umbildung der Melodie „Ich hatt' einen Kameraden". Unter Voraussetzung dieser beiden Ergebnisse soll noch einmal nach den Beziehungen zwischen Lied und Kehrreim von stilistischem Standpunkte aus gefragt werden.

[1]) Jg. V, S. 117.

Was der Kehrreim textlich für das Lied bedeutet: eine Summe aus Zusammenfassung, Verallgemeinerung und Gegensatz, kommt auch in seinem musikalischen Verhältnis zum Liede zum Ausdruck. In Erweiterung des früheren Gesichtspunkts seiner Entstehung aus dem Liede heraus kann sein inneres Verhältnis zum Liedkörper durch die Gegenüberstellung dreier Grundformen deutlich werden: er ist entweder im Sinne des früheren Beispiels beziehungsvoll einheitlich, oder er ist beziehungsvoll gegensätzlich, oder schließlich er ist beziehungslos. Alle diese Begriffe sind natürlich ebenfalls relativ zu verstehen. In den drei Kehrreimen der Melodie „Der Himmel ist so trübe" war die Entwicklung von der ersten zur zweiten Form zu erkennen. Die dritte Erscheinungsform des Kehrreims ist die seltenste, die zweite die häufigste. Denn in dieser beziehungsvollen Gegensätzlichkeit liegt für das Verhältnis des Kehrreims zum Liedkörper die stärkste Tragkraft.
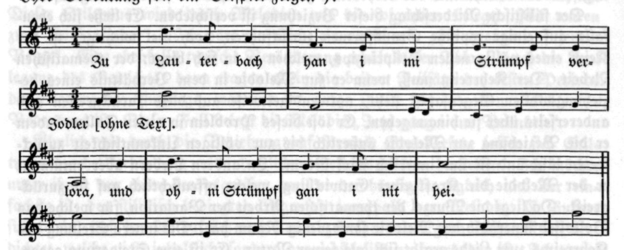
Der stilistische Niederschlag dieser Beziehung ist verschieden. Er ließe sich ebenfalls auf einige typische Grundformen zurückführen, doch viel wichtiger ist der Keim eines völlig neuen Stilprinzips, welchen er in sich birgt: der thematischen Arbeit. Der Kehrreim muß, wenn er zur Melodie in dem Verhältnis eines beziehungsvollen Gegensatzes steht, notwendigerweise auf diese zurückgreifen und andererseits über sie hinausgehen. Er löst dieses Problem in vielen Fällen, indem er die Beziehung zur Melodie äußerlich bis zur völligen Unkenntlichkeit zurücktreten läßt und sie nur innerlich stark betont. In andern Liedern aber entnimmt er der Melodie die Kraft einer Entwicklung, welche offensichtlich auf sie zurückgreift. Da liegt die Wurzel der thematischen Arbeit der Variation, für welche das Volkslied innerhalb der Melodie sonst wenig Raum hat. Die innere Stellung des Kehrreims zum Liede ergibt sich aus seiner Natur. Er ist eine Steigerung gegenüber der Melodie. Sie ist am geringsten, wenn sie den Rhythmus unberührt läßt. Hier überwiegt die enge innere Beziehung zum Liede, wie sie in dem Kehrreim der bekannten Melodie „Sah ein Knab ein Röslein stehn" zum Ausdruck kommt. Das folgende Beispiel einer schweizerischen Fassung des Liedes „Von meinen Bergen muß ich scheiden" führt zum Wesen des Kehrreims. Ich stelle die Vordersätze der Melodie und des Kehrreims nebeneinander[1]):
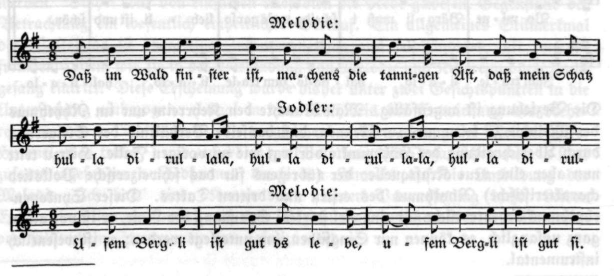


Die Beziehung ist augenfällig. Man brauchte den Kehrreim nur im Rhythmus der Melodie zu lesen, um zu erkennen, daß dasselbe Verhältnis der Steigerung durch Überschneidung der Höhepunkte vorliegt wie im vorigen Falle. Hierzu tritt nun aber eine neue Kraftquelle: der (übrigens für das schweizerische Volkslied charakteristische) Rhythmus des ersten und dritten Taktes. Dieser Synkopenrhythmus bedeutet nicht nur eine viel stärkere Spannung der Linie, er ist vor allem ganz unsanglich, es können nur Singsilben ihm unterlegt werden; er ist wesentlich instrumental.

[1]) Handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 19 166.

Damit ist der Kern in dem Verhältnis von Lied und Kehrreim aufgedeckt. Die Melodie neigt (immer wieder unter Betonung der Relativität dieser Begriffe) zum Einmaligen, Individuellen, Beziehungsvollen, der Kehrreim zum Beständigen, Typischen, Elementaren. Die Melodie führt zum Wortinhalt, der Kehrreim löst sich vom Wort. Daß er dies in der Singsilbe auch äußerlich tut, ist nur eine Folge des inneren Verhältnisses. Seine musikalische Aufgabe wird immer mehr, den Inhalt des Liedkörpers herauszulösen, neu zu fassen. Dabei entkleidet er ihn seiner Bindungen, befreit ihn von seinen Fesseln und läßt ihn ungehemmt in einen rein elementaren Ausdruck hineingleiten. Dieses Von-Neuem-Sagen der Melodie ist die Wurzel für das Stilprinzip, unter dem das Verhältnis von Liedkörper und Kehrreim in seinen, wie mir scheint, reinsten Formen gesehen werden kann: der **Variation**. Ihre Bedeutung soll ein Beispiel zeigen[1]):
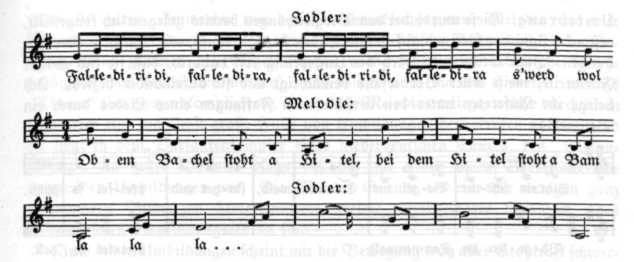


Die Beziehung ist in dieser reinen Form keineswegs zufällig. Von stilistischem Standpunkt aus liegt in ihr der bedeutungsvollste Ausgleich zwischen der Urkraft der Elemente und der sammelnden und beziehenden Einheit des Organismus. Als Stilprinzip muß diese Beziehungsform allerdings örtlich beschränkt werden; hier hat das südliche, besonders das schweizerische Volkslied in dem Verhältnis von Lied und Jodler ihren reinsten Ausdruck gefunden, für den ich noch einige Proben durch Gegenüberstellung der Anfänge geben möchte:



---

[1]) Marriage-Meier, Schweizer Archiv für Volkskunde, 5. Jg., S. 43 f.



Das Gesetz der Variation ist im ersten Fall die freie Umkehrung, im zweiten die Zerlegung der Melodie, der dritte stellt eine freie, ganz elementare Entwicklung dar¹).
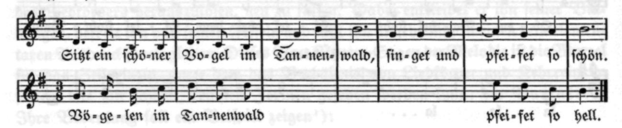
Der Nachweis eines Variationsprinzips im Volkslied stellt die Stiluntersuchung vor ein neues Ziel. Die bisher beobachteten Stilmerkmale und -typen waren allein oder vernehmlich dem Volkslied zugehörig, konnten wenigstens vollkommen von den Gesichtspunkten des Volkslieds aus verstanden werden. Es war in ihnen zum Ausdruck gekommen, daß das Volkslied eine stilistische Einheit darstellt, welche auf eigenen Gesetzen beruht. Die Variation führt durch den bisher ungewohnten Grad ihrer Stilhöhe auf die Frage nach dem Verhältnis des Volkslieds zu den stilistischen Ausdrucksmitteln der Kunstmusik und damit überhaupt nach dem Verhältnis beider Gebiete zueinander. Die Formenbeziehungen konnten sämtlich über das Volkslied hinaus verallgemeinert werden, auch bei den inhaltlichen Beziehungen wurden zwischen Volkslied und Kunstmusik ziemlich feste Grenzen gezogen. Die Frage muß nun vom Standpunkt der Stilbetrachtung aus noch einmal gestellt werden.

Daß eine Reihe wichtiger allgemeiner Stilmerkmale wie Motiv oder Sequenz dem Volkslied eben so zugehören wie der Kunstmusik, ist selbstverständlich. Es soll aber an einigen Beispielen nachgewiesen werden, daß auch kompliziertere Stilträger wie die Figuration in dem Stilbereich des Volkslieds liegen. Hier kann der Nachweis nicht mehr wie vorher für die große Gesamtheit der Volkslieder geführt werden, sondern muß sich beschränken, das Vorkommen dieser Merkmale in Grenzfällen zu zeigen, welche beweiskräftig sind, wenn es sich um wirkliche Volkslieder handelt, d. h. wenn die lebendige Fortpflanzung diese Stilmerkmale nicht ausgeschaltet oder zurückgedrängt hat. Daher muß in allen diesen Fällen von besonderem Werte sein, zu zeigen, daß nicht nur das Lied durch sich seblst, sondern gerade die Fortpflanzung zur Erhaltung und Entwicklung dieser Ausdrucksmittel beigetragen hat.

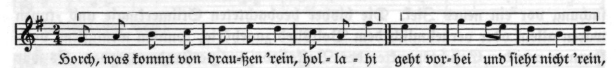
Unter den stiltragenden Ausdrucksmitteln wurde die selbstverständliche Gemeinsamkeit der Sequenz bereits erwähnt. Weniger natürlich für das Volkslied ist die Anwendung eines zweiten wesentlich tektonischen Ausdrucksmittels: der

¹) Handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 20 194, 20 196, 19 885.
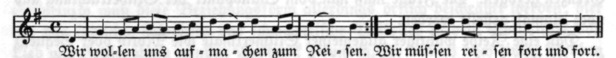
Umkehrung. Diese wurde bei den Vergleichungen bereits gelegentlich festgestellt, erstreckte sich aber hier nur auf kleinste Stücke des Verlaufs, wie Auftakte oder Endungen. Zum Stilprinzip wird die Umkehrung erst dadurch, daß sie sich ganzer Formteile, meist erster Vordersätze bemächtigt und sie aufeinander bezieht. Ich belege ihr Auftreten unter den verschiedenen Fassungen eines Liedes durch ein Beispiel[1]):



Auch die andern in ähnlichem Sinne tektonischen Stilkräfte sind dem Volkslied nicht fremd. Ich gebe noch ein geläufiges Beispiel für die Vergrößerung des Gedankens innerhalb einer Melodie durch Dehnung auf den doppelten Zeitwert; sie verbindet sich mit starker inhaltlicher Gegensätzlichkeit.



Ein weiteres dem Volkslied geläufiges Ausdrucksmittel ist die Figuration, die Auflösung der melodischen Stütztöne in eine durchgehende, fließende Bewegung. Auch sie wurde bei den vergleichenden Betrachtungen mehrfach beobachtet, doch wird sie ebenfalls erst zum Stilprinzip, wenn sie sich zum Träger einer gesamten Linie erhebt. Das soll an einem Beispiel gezeigt werden, in dem die Figuration absolut mit der Melodie verbunden ist, wenn ich auch nicht nachweisen kann, daß sie ihr ursprünglich zugehört[2]):



Sie kann sich zu motivischer Entwicklung steigern, wenn auch diese durch die periodische Gebundenheit in der Intensität ihrer Auswirkung beschränkt ist. Doch ist sie in einer Melodie wie „Im Wald und auf der Heide" in dem Verhältnis der beiden Perioden vollendet deutlich und deutet bereits ein Variationsprinzip an.
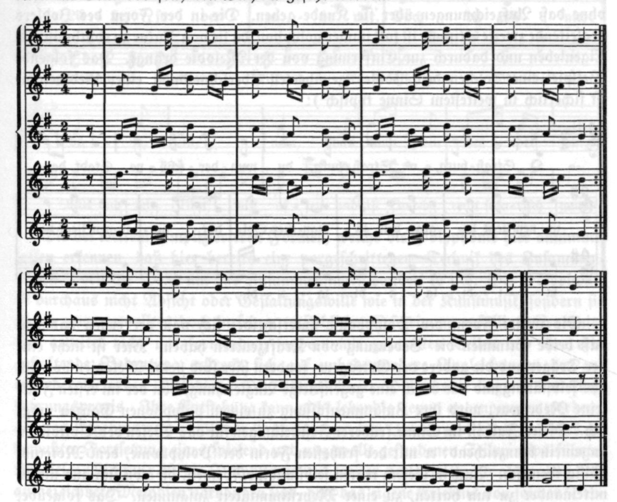
Eine so hochstehende Bildung wie die Variation selbst bleibt innerhalb der Melodie auf das Verhältnis geschlossener Teile zueinander beschränkt. Von thematischer Arbeit und Variation in dem Verhältnis der Einzelfassungen zueinander zu reden, ist kaum möglich und vielleicht überhaupt unberechtigt. Denn hier war ja in den Begriffen Variante und Kontamination gerade die Gesetzmäßigkeit der Beziehungen umspannt, welche an Stelle von Variation und thematischer Arbeit stehen. Variantenkomplex und Variationsreihe stehen sich nahe, und dort, wo die Herausschälung einer typischen Normalfassung möglich war, konnte diese als

[1]) Marriage, a. a. O. Nr. 53 (dort ist der letzte Ton g_1 statt des sonst geläufigen h_1) und Erk-Irmer, a. a. O. Bd. 1, Nr. 36.

[2]) Meisinger, a. a. O. Nr. 239.

„Thema" gelten. Immerhin war der Variantenkomplex einer Melodie von einer Variationsreihe dadurch getrennt, daß ihm eine stilistische Gesetzmäßigkeit im Zusammenhang zwischen den Einzelfassungen völlig fehlte (eine inhaltliche Gesetzmäßigkeit war beobachtet worden). Sie könnte auch nur da eintreten, wo als „Thema" eine ganz unkomplizierte, elementare Melodie vorliegt, welche durch ihren Charakter eine möglichst große Fülle von Umbildungen hervorrufen mußte. Und da liegt in dem Variantenkomplex eines niederdeutschen Tanzes, des „Siebensprung", ein gutes Beispiel dieser sich bis zur Höhe einer Variationsreihe steigernden Umbildungen vor. Die Melodie ist auch als eine der wenigen ganz elementaren Bildungen bemerkenswert, welche unmittelbarer Ausdruck eines norddeutschen Empfindungslebens sind.
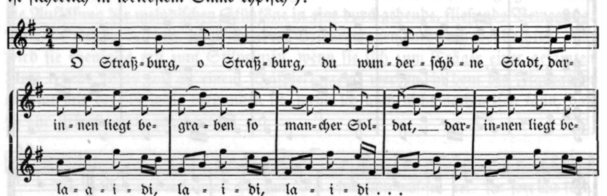
Auch in den Umbildungen scheint mir die Bewegung trotz aller Stoßkraft schwerflüssiger als in parallelen Bildungen des schweizerischen Liedes. Die Reihenfolge der folgenden Fassungen stellt den stilistischen Zusammenhang nachträglich her[1]). Die ersten drei Anfänge könnten ohne weiteres an die Stelle einer Variationsreihe etwa im Stile des früheren Haydn gesetzt werden.



Noch ein letztes und komplizierteres Stilprinzip ist in die Untersuchung aufzunehmen: die polyphone Mehrstimmigkeit. Die homophone Mehrstimmigkeit des

[1]) Sie sind von Hermann in der Zeitschr. des Vereins für Volkskunde mitgeteilt; Jg. 15 und 17. Der Text beginnt mit den Worten „Mach mer nur die sieben sieben, mach mer nur die sieben Sprung" oder „Kannst du nicht ..." Der mit Z bezeichnete Takt ist der Zähltakt, der die Sprünge begleitete; er wurde siebenmal wiederholt.
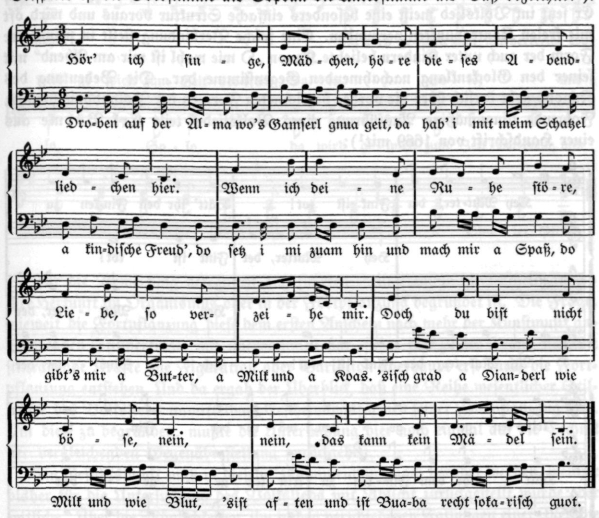
Volkslieds ist rein klanglicher oder harmonischer Art und nicht in dem Sinne stiltragend wie die Polyphonie. Volkslied und Polyphonie sind auf den ersten Blick Gegensätze. Das gilt wenigstens für das deutsche Volkslied, während in den Liedern und Gesängen rassefremder Völker das polyphone Element eine größere Rolle spielt. Auch im deutschen Volkslied ist die Polyphonie örtlich beschränkt: rein polyphone Bildungen wurden mit wenigen Ausnahmen nur bei den südlichen Stämmen, wieder besonders stark im schweizerischen Liede, gefunden. Das hängt mit der viel stärkeren Bedeutung der Mehrstimmigkeit in diesen Landesteilen zusammen. Das Volkslied kann nun von sich aus auf drei Wegen zur Polyphonie gelangen: indem es eine Melodie kontrapunktiert, oder indem es zwei Melodien zu einer Neubildung zusammenfügt, oder endlich indem es eine Melodie als Kanon durchführt. Der Kontrapunkt spielt im ersten Falle etwa die Rolle eines gleichzeitigen Kehrreims. Die Melodie selbst trägt den Ablauf, die selbständige zweite Stimme tritt zu ihr sie umschlingend, sich, auseinander und wieder zusammengehend, ihr angleichend, sie überschneidend und gleichzeitig klanglich steigernd. In dieser Form ist eine Polyphonie in ganz verschiedenen Graden vorhanden, ohne daß Aufzeichnungen über sie Kunde geben. Die in der Form des Jodlers begleitende zweite Stimme ist fast immer polyphon, da sie von Natur zu rhythmischem Eigenleben und dadurch zur Entfernung von der Melodie drängt. Das folgende Beispiel einer solchen dem Jodler genäherten Überschneidung einer Liedmelodie ist sicherlich in weitestem Sinne typisch[1]):



Die zweite Form der Polyphonie unterscheidet sich von der ersten dadurch, daß beide Stimmen die Bedeutung von Kraftzentren haben. Hier ist nicht eine der Träger und die andere der Getragene, sondern hier sind beide Melodien von sich aus selbständig und nur durch eine gegenseitige Angleichung, von der im ersten Falle keine Rede war, wird ihre Zusammenfassung zu einem polyphonen Ganzen möglich. Dieser Fall ist im Sinne früherer Feststellungen für das Wesen des Volkslieds ungemein kennzeichnend: er mit der frühesten Form der Polyphonie, dem Motetus, völlig identisch. Auch in diesem traten selbständige Formen, die von sich aus nichts miteinander zu tun hatten, zu einer Mehrstimmigkeit zusammen. Das folgende, ebenfalls aus der Schweiz stammende Beispiel gemahnt in der absoluten Gegensätzlichkeit seiner beiden Texte an die alte Technik des Motetus, die den Text des gregorianischen Gesanges mit einem Liebesliedchen zu einem neuen Ganzen vereinen konnte. Die innere Primitivität des Volkslieds entspricht auch hier, selbst

[1]) Handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 19 492.

zeitlos, der zeitlichen Urstufe der Entwicklung. In der Aufzeichnung des folgenden Beispiels ist die Oberstimme als Sopran die Unterstimme als Baß bezeichnet[1]).
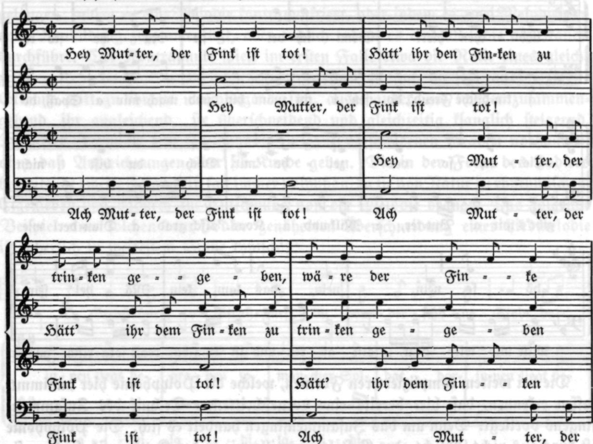


Die bei weitem komplizierteren Formen, welche die Polyphonie hier annimmt, lassen erkennen, daß hier bereits eine vorgeschrittenere Technik des Zusammensingens vorliegt. Denn um das Zusammensingen handelt es sich. Die Polyphonie ist durchaus nicht Absicht oder Gestaltungswille wie in der Kunstmusik, sondern sie ist ein zwar gewolltes doch in seiner tatsächlichen Erscheinung zufälliges Ergebnis. Sie arbeitet nicht mit formenden, sondern mit geformten Teilen und ihre rein gestaltende Bedeutung erstreckt sich auf unbedeutendere Angleichungen der zueinander tretenden Melodien. Die Wurzel dieser Polyphonie liegt in der Aufführungspraxis. Ihre Entstehung kann nicht lebendig genug angenommen werden: als das Ergebnis rein zufälliger Erscheinungen des Zusammensingens, welches zu bewußter Fortsetzung eines spielend und ungewollt gefundenen Stilprinzips führte. In dieser Richtung ist die Polyphonie viel weiter verbreitet, und auch ohne daß aufgezeichnete Melodien vorhanden sind, gibt das eigene Erlebnis von solchen Versuchen des Zusammensingens sicherlich irgendwelche Kunde.
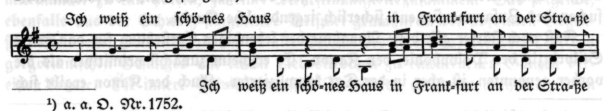
Fast noch stärker gilt diese Annahme der lebendigen Entstehung für das dritte Stilprinzip der Polyphonie, den Kanon. Er erscheint zunächst primitiver als die vorher genannten, ist aber in der Tat komplizierter. Auch der Kanon ergibt sich

[1]) Handschriftlich aus dem Schweizer Archiv A 20 904.
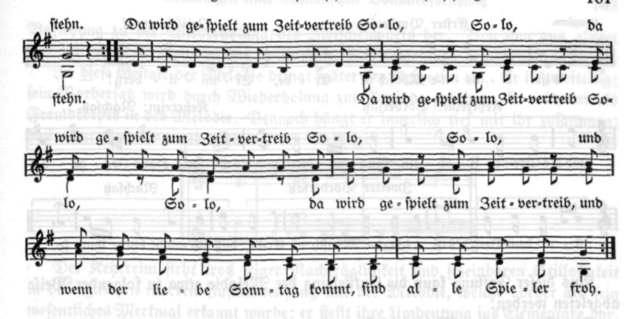
bereits in früher Zeit für die Volksmusik als eine Erscheinung von höchster praktischer Verwendbarkeit. Ganze Teilentwicklungen der Vokalmusik bauen auf ihm. Er setzt im Volkslied meist eine besonders einfache Struktur voraus und wird oft mit freien Kontrapunkten verbunden. Eine solche Verbindung stellt in primitiver Form der auch unter Kindern beliebte Kanon „O wie wohl ist mir am Abend" mit seiner den Glockenklang nachahmenden Gegenstimme dar. Die Bedeutung des Kanons geht örtlich über die vorher bezeichneten Formen der Polyphonie hinaus. Folgende kanonmäßige Ausführung eines Volkslieds teilt Erk-Böhme aus einer Handschrift von 1669 mit[1]):



Noch eine polyphone Zwischenform ist dem Volkslied geläufig: eine selbständige zweite Stimme, welche das Kanonprinzip ahnen läßt, ohne die Kraft zu einer wörtlichen Nachahmung zu besitzen. In diesen zweistimmigen Liedern wechseln homophone und polyphone Teile miteinander; die Nachahmung tritt, ähnlich wie im Fugato mehrere Male, wörtlich bis zur Identität oder frei bis zum Zwischenwurf auf und erlahmt dann sofort wieder. Erk-Irmer teilt mehrere solcher polyphonen Lieder mit, von denen ich eins wiedergebe. Es stammt aus Berlin und der Herausgeber bemerkt ausdrücklich: „So wie vorstehend wird die zweite Stimme vom Volk gesungen[2])."



[1]) a. a. O. Nr. 1752.
[2]) a. a. O. Bd. 3, Nr. 74.
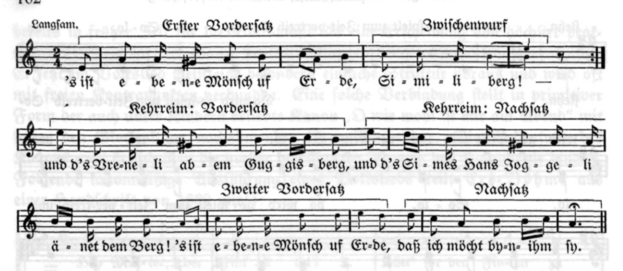


Für die Bewertung der zuletzt angeführten Stilmerkmale ist entscheidend, ob ihre Herkunft im Organismus oder in der Fortpflanzung begründet ist. Die Frage, wieweit die Fortpflanzung diese dem ersten Anschein nach mehr der Kunstmusik angehörenden Stilmerkmale mit übernommen hat, führt jetzt zu der Frage, wieweit stiltragende Kräfte wie Figuration oder Variation überhaupt erst durch die Fortpflanzung entstehen. Und da ergab der Überblick, daß eine Reihe wesentlicher Stilkräfte des Volkslieds unmittelbare Erscheinungsformen seiner Fortpflanzung sind. Um dies zu begründen, mußte die Untersuchung hier noch einmal auf die Technik der vergleichenden Gegenüberstellung zurückgehen.

Ein Gesichtspunkt muß in diesem Zusammenhang noch berührt werden, welcher bisher für die Untersuchung des Volkslieds mit Absicht zurückgestellt wurde: der zeitliche. Über die Möglichkeiten, ihn in den verschiedenen Fassungen einer Melodie zu erkennen, war bei der Vergleichsgruppe „Es liegt ein Schloß in Österreich" eingehender gesprochen[1]); sie waren durch das Überwiegen der allgemeinen zeitlichen Merkmale über die individuelle Entwicklung der einzelnen Melodie beschränkt. Nun ist vom Standpunkt des Organismus aus die Frage nach den zeitlichen Stilmerkmalen einer Melodie noch einmal zu stellen.

Bei der Mehrzahl aller Volksliedmelodien wird die Antwort auf diese Frage negativ sein. Die lebendige Fortpflanzung verwischt hier alle Niederschläge der zeitlichen Entwicklung schnell. Zum fruchtbaren Gesichtspunkt aber wird diese Frage erst dann, wenn der Organismus einer Melodie an sich selbst die Niederschläge verschiedener Entwicklungsstadien erkennen läßt. Das kann von vornherein nur bei sehr alten Melodien der Fall sein, in welche im Laufe der Zeit neue, formal selbständige Elemente eingedrungen sind. Ein solches Lied ist das durch seinen volkstümlichen Zwischenwurf „Similiberg" bekannt gewordene schweizerische Lied der Guggisberger, dessen Melodie Erk-Böhme als „uralt" bezeichnet und nach einer Fassung von 1790 in folgender Gestalt mitteilt[2]):

[1]) Jg. V, S. 120.
[2]) a. a. O. Nr. 420. Herr Professor J. Meier, der die gleichen Zusammenhänge von textlichem Gesichtspunkt aus aufdeckte, machte mich auf diese Melodie aufmerksam.
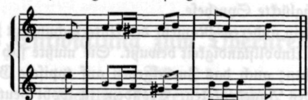


Aus dieser Fassung kann die Entstehung der Melodie etwa in folgender Weise abgelesen werden:

Die Struktur der Melodie läßt noch drei verschiedene Entwicklungsschichten erkennen, welche in der Wiedergabe auch äußerlich deutlich gemacht worden sind. Der Melodiekern, also die erste Schicht der Entwicklung (Erster Vordersatz und Nachsatz) war zweiteilig. Die schon durch den Text gegebene enge Zusammengehörigkeit dieser beiden Endpunkte der Melodie wird durch einen Blick auf das melodische Verhältnis der beiden Teilsätze zueinander verstärkt. Der Vordersatz ruht auf der leicht umschriebenen aufsteigenden Diatonik $a_1 — h_1 — c_2$, der Nachsatz auf der entsprechenden absteigenden Linie $c_2 — h_1 — a_1$. Der Auftakt und der umschreibende Wechselton gis_1 ragen im Vordersatz nach unten, das auftaktige d_2 im Nachsatz nach oben über die melodischen Stütztöne hinaus; beiden Teilsätzen gemeinsam ist der (in allen übrigen übrigen Teilen der Melodie gemilderte) schwere Fluß.

Zu dem Vordersatz tritt in der zweiten Entwicklungsschicht (kleine Noten) der Zwischenwurf „Similiberg". Er ist musikalisch als Wiederholung des letzten Teiles des Vordersatzes völlig begründet. Seine innere Bedeutung als eindringendes Moment erhält er durch die Tatsache seiner Echowirkung. Das Echo, welches von der Oper aus in die gesamte Vokal- und Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts eindringt und zur dynamisch gegensätzlichen Motivwiederholung führt, geht im Volkslied, besonders wenn dieses aus dem Gebirge stammt, seinen eigenen Weg. Es ist die innere Wurzel des Zwischenwurfs, sein Text eine dem Volkslied eigentümliche aber durchaus nachträgliche Einschiebung zur Motivierung des Echos in der auch später beliebten apostrophierenden Form.

Dieser Zwischenwurf hat nun die Form der Melodie gesprengt. Zu klein, um als selbständiger Mittelsatz einen völlig befriedigenden Gewichtsausgleich zwischen Vorder- und Nachsatz herbeiführen zu können, und zu groß, um die Symmetrie dieser beiden ursprünglichen Teilsätze nicht erheblich zu stören, bedingt er von innen heraus den zweiten Vordersatz und macht dadurch die Melodie vierteilig. Und dieser zweite Vordersatz tritt genau so organisch und von innen heraus in die Melodie ein wie der Zwischenwurf selbst: er deutet den ersten Vordersatz nach der entsprechenden Durtonart um, erreicht dadurch eine Steigerung über ihn hinaus, einen für die vierteilige Melodie notwendigen neuen Höhepunkt des melodischen Spannungsbogens und stellt gleichzeitig in seinem Aufstieg bis zum e_2 eine feinste
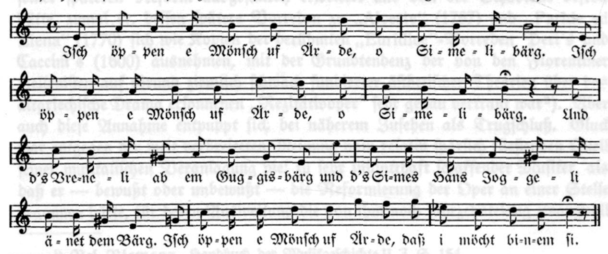
Beziehung zu der Wiederholung des Zwischenwurfs her. Von ihm aus gleitet der Nachsatz des Melodiekerns vollkommen befriedigend in den Grundton herab. In diese Gestalt der Melodie dringt später der Kehrreim ein. Er ist zweiteilig; sein Vordersatz wird durch Wiederholung zur Periode gedehnt. Er erscheint als Fremdkörper in der Melodie. Dennoch hängt er innerlich tief mit ihr zusammen; das zeigt eine Gegenüberstellung der Anfänge:



Der Kehrreim steht trotz seiner Nachträglichkeit und scheinbaren Stillosigkeit in dem gleichen inneren Zusammenhang mit der Melodie, welche vorher als sein wesentliches Merkmal erkannt wurde: er stellt ihre Umdeutung ins Elementare dar. Auch hier ist der Kehrreim fast instrumental: nicht nur der geschleuderte Auftakt, sondern auch die fortwirkende Kraft des rhythmischen Motivs ♩ ♫ ♩ sind Merkmale einer elementaren, rein instrumentalen Entwicklung.

So stehen die drei Entwicklungsschichten der Melodie unverbunden nebeneinander und bestätigen dadurch ihr schon von den Sammlern vermutetes hohes Alter. Die innere Linie, welche durch diese zeitliche Entwicklung hindurchgeht, ist die einer zunehmenden Auflösung. Der melodische Kern ist von dem reizvoll schweren Flusse, welchen sehr alte Melodien mehrfach aufweisen; er wird in den beiden späteren Schichten bis zum völligen Gegensatz umgedeutet.

Es ist nun sehr lohnend, die beiden Gesichtspunkte der zeitlichen Betrachtung miteinander zu verbinden und die Entwicklung durch die weiteren Fassungen der gleichen oder verwandter Melodien hindurch gewissermaßen vertikal zu verfolgen. Die Entwicklung zeigt in diesem Falle ein immer stärkeres Überwiegen der auflösenden und beschwingenden Elemente, welche schließlich den Melodiekern ganz vernichtet und eine einheitliche Durmelodie aus dem Liede gemacht haben. Sie ist in neuerer Zeit mehrfach belegt. Dagegen ist eine Übergangsfassung vom Standpunkt dieser Untersuchung aus von großem Interesse, welche ich noch erwähnen möchte; sie ist im Schweizer Archiv für Volkskunde mitgeteilt worden[1]):



[1]) Jg. 16, S. 212.

Hier sind die drei in der ersten Fassung noch deutlich voneinander getrennten Entwicklungsschichten im Zusammenwachsen begriffen; man sieht gleichsam noch die Nähte zwischen ihnen. Der Zwischenwurf „Similiberg" hat seinen Ursprung als Echo verloren und ist zu einem selbständigen Nachsatz geworden. Der zweite Vordersatz wurde zur reinen Übertragung des ersten von *A*-moll nach *C*-dur und findet nicht die Kraft in die Ausgangstonart zurückzugehen; sehr ungeschickt wirkt das *C*-moll als mißglückte Synthese.

Mehr als irgendein anderes Moment der Untersuchung ist sich die Stilbetrachtung ihrer absoluten Unvollständigkeit bewußt. Sie mußte sich darauf beschränken, Richtungen anzugeben; auch das Zurückgehen auf typische Grundformen behielt hier den Charakter des Angedeuteten. Trotzdem ist wohl deutlich geworden, daß das Volkslied auch als Stilkomplex die Ergebnisse der formalen und inhaltlichen Betrachtungen bestätigt: daß es von einer vollendeten organischen Einheitlichkeit ist. Dieser Organismus aber, nach jeder Richtung hin umfassend, birgt formal, inhaltlich und stilistisch größte Werte in sich und eröffnet weiteste Ausblicke. Eine genaue Begrenzung und Bezeichnung der Einzelwerte kann erst das Ergebnis eindringender Materialarbeit sein; lediglich Ausblicke zu schaffen, war der Sinn dieses zusammenfassenden Überblicks.

Gluck's Entwicklung zum Opernreformator

Von

Walther Vetter, Danzig

Die Behauptung, daß Christoph Willibald Gluck sich zum Opernreformator entwickelt habe, und daß diese Entwicklung, wenn nicht stetig, so doch in den unterschiedlichsten „echt italienischen Schabloneopern"[1]) der Gluckschen Frühzeit bald hier, bald dort kräftig emporgekeimt sei, bedarf einer näheren Begründung. Es ist nur natürlich, daß das Schablonenmäßige an der Oberfläche liegt und dem die Partituren Durchblätternden zuerst auffällt; daß das keimhaft Versteckte — das Zukunftsvolle — dem Auge nur bei schärfster Prüfung, dem Ohre nur bei mustergültiger (heutzutage praktisch kaum zu ermöglichender) Aufführung sich kundtut. Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß das neue, Gluckisch-dramatische Element sich mit Unterbrechungen und unter Rückfällen kräftig einnistet und „Orfeo ed Euridice" auf einem durchaus vorbereiteten und intensiv durcharbeiteten Boden erwächst.

Bei der stark verstandesmäßigen Einstellung der Gluckschen Künstlernatur läge die Annahme nahe, daß er in den zwei Jahrzehnten von 1741 („Artaserse") bis 1762, dem Orpheusjahr, die Reform mit Bewußtsein vorzubereiten begonnen hätte. Dafür bieten jedoch, wie längst bekannt ist, die Partituren seiner nichtreformatorischen Opern keinerlei Anhaltspunkte. Zumindest aber könnte jeder, der den rationalistischen Grundzug in Gluck's Wesen kennt, den psychologisch sich scheinbar von selbst ergebenden Schluß ziehen, daß Gluck in jenen 20 Jahren in erster Linie die Rezitative zum Zwecke der spezifisch dramatischen Vertiefung im Sinne seiner späteren Reform ausgestaltet, erweitert und von der Schablone befreit hätte, zumal er, dessen spätere Vorreden zu „Alceste" (1767) und „Paride ed Elena" (1770) sich wie Kopien der berühmten „Euridice"-Vorreden Peri's und Caccini's (1600) ausnehmen, mit der Grundtendenz der von den Florentiner Hellenisten auf Grund ziemlich schwach fundierter ästhetischer Theorien über das altgriechische Drama ersonnenen „Rezitativoper" sehr genau vertraut war[2]). Aber auch diese Annahme entpuppt sich bei näherem Zusehen als Trugschluß. Gluck war entgegen der weit verbreiteten Meinung vom relativ spärlich fließenden Quell seiner musikalischen Veranlagung viel zu sehr instinkthaft schaffender Musiker, als daß er — bewußt oder unbewußt — die Reformierung der Oper an einer Stelle begonnen hätte, für deren Ausweitung die von ihm noch jahrzehntelang zwangvoll

---

[1]) Vgl. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 3, S. 154.
[2]) Vgl. Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze II, 195.

gewahrten Formen der Hasseschen Schule (denn auch Gluck war durchaus Kind seines Zeitalters) nicht den geeigneten Raum boten[1]). So stehen wir denn vor der auf den ersten Blick befremdenden, dem tiefer Schürfenden aber völlig erklärlichen Tatsache, daß die Zukunftskeime, wie wir sie in den außerhalb der offiziellen Reform entstandenen Opern in bemerkenswert reichem Maße finden, nicht auf dem Boden des Rezitativs, sondern vornehmlich auf dem der geschlossenen Formen aufsprießen. Um für die nähere Beurteilung dieses Umstandes den richtigen Standpunkt zu gewinnen, sei auf das Entstehen und Werden der problematischen „Rezitativoper“ in aller Kürze eingegangen.

Die Florentiner, die das „Kunstwerk der Zukunft“, wie sie es verstanden, auf den Plan rufen wollten, gingen von der Annahme aus, daß man zu einem wirklichen Drama nur gelangen könne, wenn man asketisch auf jede breitere Entfaltung des rein musikalischen Elementes verzichte. Damit war vorerst den geschlossenen Formen — in der Theorie — das Todesurteil gesprochen. Praxis und Theorie waren aber auch in diesem Falle zweierlei. Bekanntlich finden sich besonders bei Caccini zahlreiche mehr oder weniger liedhafte Stellen. Aber auch die Vorstellung von dem Rezitativ jener ersten Opern, wie das Notenbild sie uns vermittelt, dünkt mich nicht unbedingt zuverlässig und maßgebend zu sein. Den Ausschlag gibt meines Erachtens vielmehr die Art des Vortrags, welche vielleicht die frühesten „Rezitative“ ebenso weit von dem abrückte, was wir heute unter Rezitativ verstehen, als etwa vom Arioso.

Sei dem, wie ihm sei, eines steht fest: trotz allen musikfeindlichen Theorien nisten sich die geschlossenen Formen in immer zunehmendem Grade in die Oper ein. In der venezianischen Periode behaupten sie bereits einen recht breiten Raum. Die Ausdehnung der Arie, ihre Bedeutung innerhalb des Opernorganismus wird immer größer, ihr Gewand immer üppiger und prächtiger. Anderseits wird — gerade bei den Spätvenezianern — das Rezitativ nach der formalen und funktionellen Seite hin immer schärfer umrissen, und die symptomatisch bedeutsame Scheidung zwischen Recitativo secco und Recitativo accompagnato findet statt. Alessandro Scarlatti ist dann der große Fortsetzer und Vollender. Unter der Sonne seines Genies reifen die teilweis erst embryonal entwickelten Formen aus, die dann im Laufe des 18. Jahrhunderts das Gefäß werden sollen, in welchem oftmals der köstlichste Gehalt sich birgt.

Man muß Kretzschmar beistimmen, wenn er die Vermehrung der Kanzonen, Barkarolen und anderen geschlossenen Formen in der Opernmusik in ursächlichen Zusammenhang bringt mit der Gründung öffentlicher Opernhäuser, welche mit dem Geschmack des Publikums zu rechnen hätten. Ich halte diese These jedoch für ergänzungsbedürftig. Es sind außerdem in hohem Grade sicherlich auch innere Gründe für die Entstehung der festen Formen bestimmend gewesen, Gründe, welche mit dem Wesen der Kunst — nicht bloß der Musik — aufs innigste zusammenhängen. Wäre es lediglich die Aufgabe der dramatischen Musik, sich der gewöhnlichen Rede möglichst getreu anzuschließen, so erschiene es besser, auf die Musik zu verzichten und wirklich — zu reden. Wenn man sich damals in Florenz

---

[1]) Über die Frage der spezifisch musikalischen Begabung Gluck's äußert sich Abert in seiner Mozartbiographie I, 683 ff.

für das musikalische Drama entschied, wollte man — daran vermag keine Theorie etwas zu ändern — eben mehr als bloße gesprochene Rede. Worin aber beruht dieses Mehr? Doch zweifellos darin, daß man die gewöhnliche Rede in einen Rahmen spannte, in eine Form goß, und diese Form war jenes erste „Rezitativ". Vom musikalischen Standpunkt war das vielleicht eine sehr primitive Form, vom Standpunkt der gewöhnlichen Rede aus war es aber eben doch — Form. Das ist das Grundsätzliche am Verfahren jener Hellenisten, dessen diese sich nicht bewußt waren, dessen Wirkungen und letzten Konsequenzen sie sich aber nicht zu entziehen vermochten[1]).

Kunstwerke schaffen heißt Formen. Kunstwerke wollen ja zur Menschheit sprechen. Der Weg vom Hirn des künstlerisch Schaffenden zum empfangenden Laien geht durch die Form. Diesem Gesetz konnten sich auch die Begründer der Oper nicht verschließen. Das Auftauchen arioser und liedhafter Abschnitte, die formal nur eine Steigerung über das Rezitativ hinaus bedeuten und sich auch ganz zwanglos dem monodischen Stil der Florentiner einordnen, ist das erste Signal zur Entwicklung. Kein Künstler kann und will ohne das Publikum bestehen; das Publikum aber braucht die Formen, weil es Verlangen nach dem Kunstwerk in sich trägt. Hier komme ich mit Kretzschmar zusammen. Nur was den Begriff des „Geschmacks" betrifft, besteht noch eine Differenz. Mit Geschmack oder Laune hat es meines Erachtens wenig zu tun, wenn das Publikum ohne Vermittlung der Form den Künstler nicht verstehen kann.

Es entspricht nur der folgerichtigen Entwicklung, wenn die Formen schließlich erstarrten und die freie künstlerische, wie die spezielle dramatische Entwicklung hemmten und dadurch den Kommerz zwischen Künstler und Publikum eher hinderten als förderten. Aber auch die meist geschmähten Formen haben ihre Aufgabe selbst im Zustande relativer Erstarrung immer dann erfüllt, wenn ein echter Künstler sich ihrer bediente. Die Form als solche kann niemals der Wirkung des Kunstwerkes feindlich sein. Das Umgekehrte ist Tatsache: ohne Form keine Kunst, ohne Form keine Musik, ohne Form auch kein musikalisches Drama. Hieran vermögen weder die ästhetischen Spekulationen der Florentiner, noch die späteren Theorien R. Wagner's zu rütteln, das beweist nichts eindringlicher als Wagner's lebendiges Kunstwerk selbst. Die Arien, Ariosi, Lieder, wie Gluck sie in, vor und neben der Reform anwendet, waren für ihn nicht allein eine geschichtliche Gegebenheit, sondern ihre Anwendung liegt, soweit sie eben das formale Prinzip darstellen, in der Natur des Kunstwerks begründet. An sich sind sie jeder undramatischen Tendenz bar, und erst in ihrer Verbildung werden sie zum Hemmschuh für die vorwärtstreibende

---

[1]) So verschwommen unsere Vorstellungen von der Rolle, die die Musik im antiken Drama gespielt hat, wegen der Spärlichkeit der Quellen auch sein mögen, so wissen wir doch, daß die Griechen die Askese nicht so weit trieben, wie die Florentiner annahmen. Die angewandte Musik war zweifellos recht primitiv, was aber nicht hindert, daß man die Gesangsvorträge in Gesänge der Solisten, einzelnen Choreuten, Viertel-, Halb-, Ganzchöre usw. differenzierte. Gemeinsame musikalische Betätigung der Schauspieler und des Chores kam hinzu, und Sologesänge und Duette der Schauspieler sind bei Euripides schon häufiger (vgl. Riemann, Handb. d. Musikgeschichte I, 1, S. 142ff.). Das Vorkommen melodramatischer Elemente in der hellenischen Tragödie bezeugt Plutarch, De musica 28: es ist die sog. παρακαταλογή. Also auch die alten Griechen kamen ohne Ausnutzung der der Form bzw. den Formen innewohnenden Kräfte nicht aus.

Bewegung des Dramas. Mithin war es durchaus kein Versuch am untauglichen Objekt, wenn der Komponist weniger das Rezitativ, als vielmehr die geschlossenen Formen dramatisierte, die die ihm innewohnenden musikalischen Triebkräfte zu viel nachhaltigerer Wirkung zu bringen vermochten als jenes. Für die Beurteilung der Entwicklung Gluck's zum Opernreformator ist die Beurteilung seiner jeweiligen Einstellung zur geschichtlich überlieferten Arienform das entscheidende Kriterium: je nachdem ob er sie, was natürlich auch noch häufig der Fall ist, einfach übernimmt, oder aber sie weitet, sprengt, verkürzt oder einengt, ist die Feststellung einer mehr oder minder fortschreitenden unbewußten „Reform" außerhalb der bewußten offiziellen Reform sehr wohl möglich.

Die dichterische Grundlage der früheren Werke Gluck's ist mit der gleichen Gewissenhaftigkeit in Rechnung zu ziehen wie bei den Reformopern. Sie war vor der das Reformwerk entscheidenden Mitarbeit Raniero de Calsobigi's im großen und ganzen in Metastasianischem Schematismus befangen, der Gluck's musikdramatische Tendenzen im selben Maße hinderte, wie Calsabigi's Genie sie später förderte[1]). Hinzu kommt die Tatsache, daß die von Gluck komponierten Libretti von zahlreichen zeitgenössischen Komponisten gleichfalls vertont wurden, ja daß mancher Komponist denselben Text mehrmals komponiert. Die dichterische Form konnte mithin zwar ihrer zwischen Kunstwerk und Publikum vermittelnden Aufgabe gerecht werden, nicht aber eine Wirkung ausüben, wie sie etwa eine Wagnersche Operndichtung auslöst. Hier berühren wir ein sehr wichtiges Problem. Der geringere künstlerische, speziell dramatische Wert der außerhalb der Reform stehenden Gluck-Opern wird durch den Charakter der Dichtung begründet, und Gluck's ganzes — vorerst noch unbewußtes — Streben geht im günstigsten Falle darauf hin, die negative Wirkung der Dichtung nach Möglichkeit unschädlich zu machen. Die restlose Verwirklichung seiner im Laufe der Jahrzehnte sich klärenden dramatischen Absichten gelang ihm naturgemäß erst im Bunde mit Calsabigi, Du Roullet und Guillard. In den italienischen und französischen Reformopern erst entfaltete sein Geist seine Schwingen in voller Freiheit, was aber die Erkenntnis nicht beeinträchtigen darf, daß der Kardinalunterschied zwischen den Reformdramen und den anderen Opern, sofern man nur die musikalische Seite in Betracht zieht, in der Form liegt, und zwar der erste und wichtigste in den geschlossenen Formen, während die Bedeutung der Rezitative erst im Verlaufe des großen Erneuerungswerkes ganz erfaßt und voll ausgewertet wird[2]).

Die allgemeine Fragestellung, von der ich in der folgenden Untersuchung ausgehe, lautet: In welchen Punkten können wir innerhalb der nichtreformatorischen Opern, von denen ich im Interesse der Instruktivität meiner Darlegungen drei im 5./6. Jahrzehnt entstandene, nämlich „Ezio" (1750), „La clemenza di Tito" (1752) und „Il rè pastore" (1756), gleichsam als geeignetste Demonstrationsobjekte auswähle, jenen Geist erkennen, der in den Reformopern am Werke ist[3])?

---

[1]) Über diesen Mithelfer an Gluck's Reform bringen H. Michel im Gluck-Jahrbuch IV, 99 ff. und H. Welti in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII, 26 ff. Ausführliches.

[2]) Zur Frage des Rezitativs nimmt Ralph Meyer in seiner Dissertation „Die Behandlung des Rezitativs in Gluck's italienischen Reformopern" das Wort.

[3]) Gluck hat bekanntlich noch neben den Reformwerken Opern im hergebrachten italienischen Stil komponiert. Es ist merkwürdig, daß sich diese italienischen Opern („Il parnasso

Unter diesem Geiste aber verstehe ich in erster Linie die künstlerische Absicht, alle Mittel in den Dienst des Dramas zu stellen, mit ihnen der Handlung und der jeweiligen Persönlichkeit des Handelnden gerecht zu werden. Diese künstlerische Absicht ist natürlich kein Monopol Gluck's, und auch die Mittel, seine Absicht zu erreichen, teilt er bis zu einem hohen Grade mit den Besten der zeitgenössischen Opernkomponisten. Anderseits teilt Gluck mit seinen Zeitgenossen all das, was man als Ergebnis der Tradition bezeichnen kann, welche zu seiner Zeit viel Unnatürliches, Undramatisches und manches künstlerisch Zweifelhafte aufweist. Ich werde mich darauf beschränken, das Zukunftsvolle eingehend zu erörtern, während ich dasjenige, womit Gluck in eminentem Sinne seiner Zeit Tribut zollt, entweder ganz verschweige oder nur erwähnend streife: in ihm kommt ja Gluck's Entwicklung zum Opernreformator nicht zum Ausdruck.

Wenn wir uns nunmehr dem kompositorischen Verfahren Gluck's zuwenden, erkennen wir ohne weiteres, daß er zwar, wie nach dem bisher Gesagten auch gar nicht anders zu erwarten steht, dem überlieferten Formenschema der sogenannten Da-capo-Arie im ganzen treu bleibt, dessenungeachtet aber mancherlei Eigenwilligkeiten bekundet. Oftmals ist solch eine Eigenwilligkeit durchaus nicht gleichbedeutend mit Originalität. So gibt Gluck z. B. dem Grundtypus der Da-capo-Arie den Vorzug, der folgendermaßen beschaffen ist: Hauptteil — Mittelteil — Hauptteil. Die Wiederholung des Hauptteils erfolgt tongetreu und wird daher nicht ausgeschrieben, sondern durch die am Ende des Mittelteils stehende Vorschrift „Da capo" („DC") verlangt. Im Gegensatz zu Gluck modifiziert Hasse, an den Gluck sich doch sonst in vielen und wesentlichen Stücken anlehnt, dieses Schema häufig, ja in der Regel, indem er den Hauptteil durch Auslassung des instrumentalen Vorspiels und Einfügung eines besonderen Zwischenspiels nach dem Mittelteil nicht absolut tongetreu wiederholt: Hasse verlangt also meistens die Arie nicht „da capo", sondern „dal segno". Obgleich das Glucksche Verfahren stark konservativ, wenn nicht gar reaktionär anmutet, geht er in diesem Falle gleichwohl seinem Vorbild Hasse gegenüber eigene Wege. Ich würde das nicht betonen, wenn es nicht für Gluck bezeichnend wäre.

Zu den Ausdrucksmitteln, bei denen die Art und gegebenenfalls die Häufigkeit ihrer Anwendung Gradmesser für die dramatische Bewertung der betr. Arie ist, gehört die Koloratur[1]). Keinesfalls darf sie, wie das bisweilen geschieht, gleichsam als Stiefkind der Arienmelodik betrachtet werden. Von Haus aus ist sie das nicht gewesen, ganz besonders auch bei Gluck nicht. Grundsätzlich ist sie ein Ausdrucksmittel wie jedes andere; ein Ausdrucksmittel freilich, welches im Laufe der Opernentwicklung, vom dramatischen Standpunkt aus betrachtet, mehr mißbraucht worden ist als je ein andres. In den Gluckschen Arien gibt stets der Charakter der Koloratur den Ausschlag, ob sie als wertmindernd oder wertsteigernd anzusehen ist. In zahlreichen (aber bei weitem nicht sämtlichen) Fällen geht das
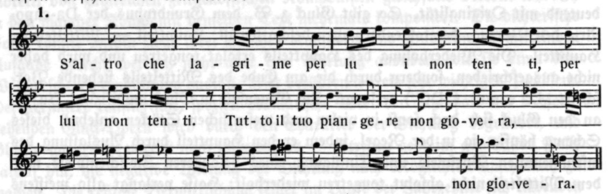
---

confuso", „La corona" usw.) wesentlich weniger scharf von den vorangegangenen italienischen Opern abheben, als anderseits diese sich von den Reformopern unterscheiden. Einzig die „Telemacco"-Bearbeitung von 1764/65 scheint hierin eine Ausnahme zu machen.
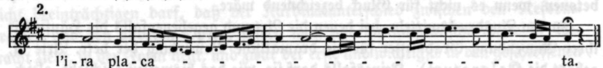
[1]) Als wichtige Ergänzung des oben Gesagten ist das Kapitel über die „Behandlung der Singstimme" in Ernst Kurth's Abhandlung „Die Jugendopern Gluck's bis zum Orfeo" (Studien zur Musikwissenschaft 1913) heranzuziehen.

völlige Fehlen der Koloratur parallel mit einem eminent dramatischen Gebaren der Arie. Als grobe Unterscheidung darf diejenige in malende und in Affektkoloraturen gelten. Der malenden Koloratur werden gemeinhin Worte zugrundeliegen wie „tempesta", „fulmine" „bellicoso", „beltà", „mormorar", doch kann jedes dieser Worte ebensogut eine Affektkoloratur erzeugen, insofern nur die seelische Erregtheit des das Wort Sprechenden als Vorbedingung gegeben ist. Bei Gluck sind die malerischen Koloraturen jedenfalls gegenüber den Affektkoloraturen bedeutend in der Minderzahl[1]). Auffallend groß ist bei Gluck die Zahl der Fälle, daß in geschlossenen Formen jede Koloratur fehlt: von hundert Arien sind es schätzungsweise dreißig. Ich komme darauf bei näherem Eingehen auf die oben genannten drei Frühopern zurück.

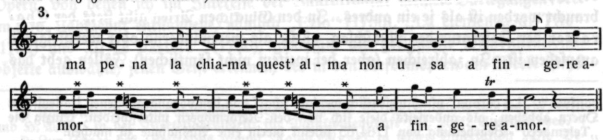
Eine Eigentümlichkeit Gluck's ist es, die Koloratur so in den Organismus der Arie einzufügen, daß sie gleichsam mit ihr verschmilzt und so als ein den eigentlichen musikalischen Fluß hemmendes Element gar nicht mehr in Betracht kommt[2]). Ein typisches Beispiel für dieses Verfahren Gluck's ist die Arie der Servilia „S'altro che lagrime" in „La clemenza di Tito" mit ihrer Koloratur gleich im ersten Abschnitt des Hauptteils:



Ähnlich liegt der Fall in Fulvias Arie „Finche un zeffiro" im „Ezio", wo die Koloratur mit der für das Arienthema charakteristischen Rhythmik zu einem Teilschluß führt:



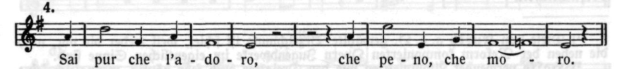
Endlich verweise ich noch auf Fulvias Arie „Quel fingere" (in derselben Oper), in der am Ende des ersten Abschnittes des Hauptteils eine kurze Koloratur auf (a-)mor einsetzt, die, wie Beisp. 3 zeigt, nichts anderes ist, als eine Figurierung eines kurz zuvor viermal hintereinander ertönenden Motivs:



[1]) Zum gleichen Ergebnis kommt Kurth a. a. O., S. 221.
[2]) Das streift auch H. Abert im Gluck-Jahrbuch II, 16.

Überhaupt geht Gluck's spezifisch-musikalisches Streben in zahlreichen Fällen darauf aus, zwischen der Koloratur und der Arienthematik eine enge Beziehung herzustellen, indem er beispielsweise die Koloratur aus dem Vorrat des instrumentalen Motivmaterials speist. Dadurch verliert die Koloratur den ihr ursprünglich eigenen improvisatorischen Charakter, sie wird integrierender Bestandteil des musikalischen Gedankenganges und, soweit das Musikalische im Dienste des Dramas steht, des dramatischen Verlaufes. In ähnlicher Weise wandelt sich der Charakter der Koloratur in den eines musikalischen Themas, wenn sie ein- oder mehrmals tongetreu wiederkehrt: das geschieht bei Gluck verhältnismäßig oft. Häufig verzichtet Gluck an Stellen, die vom Librettisten als besonders fette Koloraturweide ausgestattet wurden, gänzlich auf die Anwendung dieses Kunstmittels und bringt statt seiner mit Vorliebe gehaltene Töne, in denen sich der ganze dramatische Affekt des Handelnden entlädt, und zu diesen lang gesponnenen Tönen äußert sich das Orchester in mehr oder weniger koloraturmäßigen Figurationen, tritt also selbständiger hervor, als die Tradition es verlangt bzw. erlaubt. Vom Standpunkt der neapolitanischen Oper aus haben wir hierin ein Verfallssymptom zu erblicken; unter dem Gesichtswinkel der Gluckschen Opernreform ist es ein Schritt vorwärts.

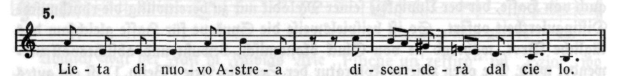
Gar nicht nachdrücklich genug kann man auf die Gluck eigentümliche Sparsamkeit in der Verwendung aller irgendwie eine hervorstechende Wirkung erzielenden Kunstmittel hinweisen. Indem er „Effekte" im eigentlichen Sinne verhältnismäßig selten anwendet, spezifische Wirkungsmittel nur sehr wählerisch und in der Mehrzahl aller Fälle im Sinne der Vertiefung des dramatischen Elementes heranzieht, unterscheidet er sich durchaus vom Gros der Neapolitaner, vor allem auch von Hasse, der der Üppigkeit seiner Melodik nur zu bereitwillig die rhythmische Distinguiertheit opfert. So ist beispielsweise die Synkope für Hasse gleichsam das tägliche Brot, während sie von Gluck ökonomisch, bewußt und absichtsvoll verwendet wird. Die oben zitierte Koloratur der Servilia-Arie (Beisp. 1) ist ein gutes Beispiel, wie Gluck die Synkope behandelt: wie in diesem Falle die Koloratur an sich die schmerzliche Empörung Servilias versinnlicht, so wird diese Funktion der Koloratur erleichtert bzw. verstärkt durch das sofortige Eintreten der Synkopierung, die nur deshalb hier so wirkungsvoll ist, weil sie in der vorangehenden melodischen Linienführung vollständig fehlt. In gleichem Sinne nutzt der Dramatiker Gluck die Chromatik aus. Und wer der Konsequenz auf die Spur kommen will, mit der der Komponist seine dramatischen Ziele verfolgt, überzeuge sich, wie er an gewissen dramatischen Höhepunkten die verschiedenen Kunstmittel häuft. Ein einziges Beispiel erläutere das. In „La Semiramide riconosciuta" tritt in Scitalces Arie „Se intendo si poco" bei den Worten „che moro"



Chromatik ein, und ihr gesellt sich eine ausgiebige Dehnung: der Urtypus des betreffenden Melodiegliedes ist ein Zweitakter, in dem die letzten drei Noten (eben zu dem Worte „moro") ursprünglich Viertel waren; diese Noten werden um das

Vierfache ihres Wertes — also zu ganzen Noten — gedehnt. Nicht genug damit, tritt auch noch die gegen das vorhergehende e² kontrastierende tiefe Lage hinzu. Der auf lange Strecken hin gewahrte absichtsvolle Verzicht auf Anwendung besonderer Kunstmittel wird mithin an Stellen, wo es dem Komponisten um starke dramatische Wirkungen zu tun ist, durch eine in solcher Ausgeprägtheit einzig von Gluck bevorzugte Häufung dieser Mittel abgelöst, deren Ausdruckskraft namentlich für den „geschichtlich Hörenden" evident ist, der sich mit den allgemeinen Stilgepflogenheiten der Zeit vertraut gemacht hat.

Schon das letzte Beispiel zeigt, daß der anscheinend skrupellos im Hasseschen Fahrwasser dahinsegelnde Gluck in metrischer Hinsicht recht frei mit den im übrigen von ihm in der Regel gewahrten neapolitanischen Melodieschablonen schaltet. Wo auch immer sein dramatischer Instinkt angeregt wird, wird seine Durchbrechung der Symmetrien direkt zur Methode. Um die Erörterung unseres eigentlichen Themas, die Herausschälung des dramatischen Kernes dreier „Jugendopern"[1]), nicht ungebührlich lange hinauszuschieben, begnüge ich mich, nur auf eine dieser in der Häufigkeit und Eigenart ihrer Anwendung für Gluck absolut charakteristischen Asymmetrien[2]) des näheren einzugehen[3]). Das am häufigsten und bezeichnendsten von Gluck angewandte asymmetrische Melodieglied ist der Dreitakter. In der überwiegenden Mehrzahl aller Fälle kommt diese Bildung entweder durch die einfachste und natürlichste Deklamation des gegebenen Textes zustande, oder aber sie dient unmittelbar der dramatischen Steigerung des Ausdrucks. Ich führe einige Fälle an. Die die Oper „La Semiramide" abschließende Arie der Titelheldin läßt ihren Mittelteil mit einem ungezwungen aus der schlichten Deklamation fließenden Dreitakter beginnen:



Außer diesem Dreitakter ist hier aber noch eine andere Asymmetrie interessant, die für den Charakter der Deklamation schon des frühen Gluck Bände spricht. Man beachte die beiden Achtelpausen nach der ersten Gesangsphrase, die nicht etwa den Dreitakter zum Viertakter werden lassen, sondern zur folgenden Phrase gehören: diese Pausen geben dem durch die absteigende Melodielinie so drastisch gemalten „discenderà dal cielo" den richtigen Nachdruck. Man deklamiere einmal diesen Text mit der Absicht der deutlichen Hervorhebung jenes Bildes, und man wird unwillkürlich vorher eine kurze Pause machen, um dann durch entsprechenden Tonfall und vielleicht eine bezeichnende Handbewegung das Bild zu versinnlichen.

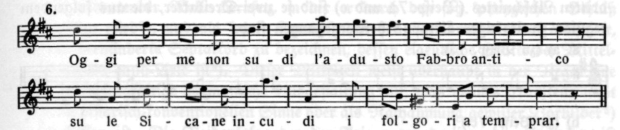
---

[1]) Diese von Kurth a. a. O. gewählte Bezeichnung ist schief, weil weder die vor, noch die neben der Reform komponierten Opern Jugendwerke im eigentlichen Sinne sind.

[2]) Hasse verwendet Asymmetrien wie den Dreiakter auch sehr häufig, wenngleich seine recht willkürliche Ziehung des Taktstrichs den Tatbestand oft trübt. Wo er ihn aber zweifellos gebraucht, geschieht es nicht so konsequent im Sinne des dramatischen Gedankens wie bei Gluck, häufig sogar im direkten Widerspruch mit den Interessen des Dramas.

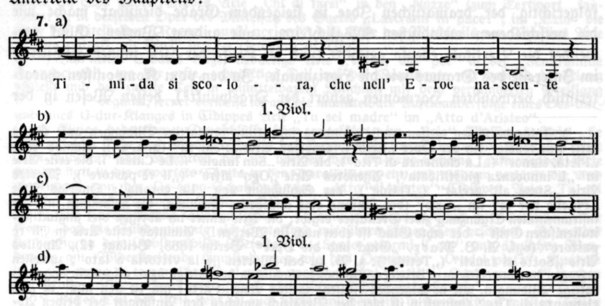
[3]) Näheres findet sich im ersten und dritten Kapitel meiner Dissertation „Die Arie bei Gluck" (ungedruckt), 2 Bde., Leipzig 1920.

Ein anderer lehrreicher Fall findet sich am Beginn von Gioves Arie „Oggi per me“ in „La contesa de' numi“. Diese Melodie



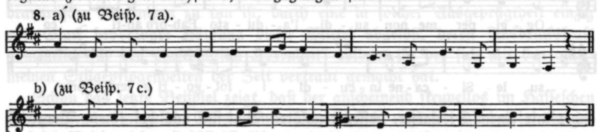
endet mit einem Dreitakter, dessen regulärer Bau sich uns bei einem Vergleich mit dem beginnenden Viertakter offenbart. Musikalisch lag keinerlei Bedürfnis vor, die beiden abschließenden Noten, statt sie — analog dem Bau des ersten Viertakters — zwei Takten zu überlassen, in einem Takt unterzubringen. Gluck will offenkundig die häßliche Wirkung einer Ausdehnung der letzten Silbe des Wortes „temprar“ auf zwei Takte vermeiden, während er im ersten Viertakter mit dem zweisilbigen „sudi“ unschwer zwei Takte füllen konnte: er opfert mithin die musikalische Symmetrie der sprachlichen Korrektheit. Mit dem besprochenen Dreitakter hat die Asymmetrie des Beisp. 6 aber noch nicht ihr Bewenden. Während Gluck die erste Phrase (Takt 1—4) mit einer Dehnung endigen läßt, läßt er die zweite (Takt 5ff.) mit einer Dehnung beginnen, womit er gegen das metrische Empfinden des naiven Musikhörers des 18. Jahrhunderts verstößt: ihm kommt es offenbar auf die Betonung des „adusto“, nicht aber des „antico“ an. Daraus folgert: während jene dreitaktige Asymmetrie durch **Vermeidung** der Dehnung entstand, kommt hier durch **Anwendung** der Dehnung — ein Fünftakter zustande! Dieser Fall zeigt aufs deutlichste, wie ausschließlich der Text für die Bildung gerade dieser Arienmelodie maßgebend war.

Abschließend wähle ich ein Beispiel aus „La contesa de' numi“, und zwar Martes Arie „Timida si scolora“. Ich zitiere die vier analogen Anfänge der Unterteile des Hauptteils:



Wie es Gluck in diesem Falle darauf ankommt, den Worten zu besonderer Wirkung zu verhelfen, lehrt schon der synkopierte Anfang, der in **dieser** Form

bei Gluck etwas Außergewöhnliches darstellt. Gerade diese Synkope weist uns bereits den Weg, ist sie doch auch eine Dehnung. Die Anfänge des ersten und dritten Abschnittes (Beisp. 7a und c) sind je zwei Dreitakter, die aus folgendem regulär zweitaktigen Urtypus hervorgegangen sind:



Dieser Urtypus ist im wesentlichen die rhythmische Verkleinerung des jetzigen Originals und hätte musikalisch durchaus zu den Textworten „gepaßt". Das Prinzip der Dehnung ist in den Anfängen des zweiten und vierten Abschnittes (Beisp. 7b und d) noch intensiver durchgeführt. Offenbar schwebt Gluck eine Steigerung gegenüber den beiden andern Abschnitten vor. Die Dreitakter, die an sich schon eine Dehnung bedeuten, nochmals zu dehnen, ging nicht an. So kommt der Komponist denn auf den ingeniösen Gedanken, zwischen die beiden Dreitakter fünf Viertel Pause einzuschieben und diese Pause durch einen sich organisch an die vokale Thematik anschließenden Gang der Geigen auszufüllen: man ermesse, welche Blüten Gluck's Ökonomie hier treibt! Jeder Neapolitaner hätte die Pause (vorausgesetzt, daß er sie überhaupt eingeschaltet hätte) durch ein mehr oder minder glanzvolles Orchestertutti ausgefüllt; Gluck, der Psychologe, begnügt sich mit einem fahlen chromatischen Gang von drei halben Tönen (Beisp. 7b und d), die aber in diesem Zusammenhang klingen, als wären sie über die Lippen des Sängers selbst gekommen[1]).

Wenn Heinrich **Wölfflin** einmal sagt, jeder Künstler sehe die Welt in vorempfundenen Farben, so hat er auch mit Beziehung auf Gluck recht, dessen Farben in diesem Fall die Harmonien sind, die er ebenso ökonomisch und ebenso folgerichtig der dramatischen Idee in steigendem Grade dienstbar macht wie die verschiedenen melodischen Möglichkeiten: mit andern Worten, Gluck verwendet die Vertikale ebenso geschickt (und im Laufe der Zeit immer geschickter) im Interesse des Dramas wie die Horizontale. Zu den vom Komponisten charakteristisch verwandten Harmonien gehört der Orgelpunkt[2]), dessen Wesen in der

---

[1]) Folgende Arien weisen noch besonders instruktive dreitaktige Bildungen auf: Ezios Arie „Se fedele" (in der Oper „Ezio"), Onorias Arie „Peni tu" (a. a. O.), Annios Arie „Pietà, signor" („La clemenza di Tito"), die Arie „Son lungie" („Le Cinesi"), die erste Arie in „L'innocenza giustificata", Agenores Arie „Ogn' altro" („Il rè pastore"), Martes Arie „Stese all' acciar" („Tetide"), der Schlußchor von „La corona"; Onorias Arie „Finchè per te" im „Ezio" (der Anfang eine ungeheure Dehnung, die zusammen mit der instrumentalen Ergänzung zwei Dreitakter ergibt; die Arie atmet im übrigen viel unglucktisch-italienischen Geist — der echte Gluck ist eben noch im Werden!), Amintas erste Arie in „Il rè pastore" (vgl. A. B. **Marx**, „Gluck und die Oper", Berlin 1863, Beilage 12), Apollos Arie „Sotto si fausti" („Tetide"): z. B. zu den Worten „e la vittoria a lato"; zuweilen erzeugen **dramatisch motivierte** Wortwiederholungen dreitaktige bzw. allgemein ungeradtaktige Bildungen, wie in folgenden Fällen: Sestos Arie „Parto! ma tu ben mio" in „La clemenza di Tito" (instruktiv ist hier der Vergleich zwischen den Anfängen der beiden Abschnitte des Hauptteils), Amintas Arie „So che pastor" („Il rè pastore") bei Beginn des Mittelteils, Filemones Arie „La fiamma del mio petto" im „Atto di Bauci".

[2]) Am konsequentesten und großartigsten ist der Orgelpunkt in den **späteren** italienischen

durch ihn erzeugten Dissonanz (bzw. der Kette von Dissonanzen) besteht; ferner treten gewisse harmonische Schroffheiten[1]) bezeichnend hervor, der Trugschluß[2]) ist zu bedeutender Rolle berufen, in der er durch den sog. phrygischen Schluß unterstützt wird[3]), und als letzter Trumpf, den der Seelenmaler Gluck ausspielt, ist der verminderte Septakkord zu bezeichnen, dessen eigentliche Stätte der Mittelteil der Da-capo-Arie ist[4]). Dieser Mittelteil weist überhaupt in der Regel eine besonders sorgfältige harmonische Ausgestaltung auf, was meines Erachtens nicht nur im historisch-konventionellen Sinne oder als Nachahmung gewisser Vorbilder[5]) aufzufassen ist. Die Reihenfolge der der Arie zugrunde liegenden Strophen ist nämlich von Metastasio bereits so gedacht, daß nach der zweiten die erste wiederkehrt und die zweite mithin als im formalen Zentrum stehend auch gedanklich und gefühlsmäßig Mittel- bzw. Höhepunkt ist: wie die ganze Arie bekanntlich meist nichts anderes als den krönenden, effektvollen Abschluß der vorhergehenden Szene bedeutet. Die zweite Strophe aber füllt den Mittelteil der Arienkomposition aus, so daß der Komponist lediglich der dichterischen Intention gerecht wird, wenn er hier sein besonderes harmonisches Rüstzeug ausnutzt.

Was der allmählich zum Reformator sich entwickelnde Opernkomponist Gluck erstrebt und inwieweit er sein Streben zu verwirklichen weiß, kann deutlicher und verständlicher durch eine möglichst zusammenhängende stilkritische Analyse eines Opernganzen, wie ich sie nunmehr geben will, demonstriert werden, als durch eine allgemeine systematische Übersicht, wie ich sie bisher in stark summarischer Zusammenfassung gab. Die dramatische Bedeutung einer Arie oder irgendeines einzelnen Zuges in ihr kann einem erst deutlich werden, wenn man die ganze Situation kennt, in der der Held sie singt. Wer beispielsweise Fulvias Arie „Caro padre" im 1. Akt des „Ezio" als musikdramatisches Gebilde richtig würdigen

---

Opern verwendet. Einige Stichproben: Meriones Arie „Se la nega" im „Telemacco", wo gleich zu Beginn das c des Basses schrill gegen das h¹ der Singstimme (zu dem Wort „martiri") dissoniert und diese Dissonanz später im Orgelpunkt des — einzigen — Zwischenspiels ein Echo findet; Gioves Arie „Chi di farsi" in den „Nozze" (zum Textwort „fantasmi"); in derselben Oper der Mittelsatz des Duetts „Lasc. ami in pace!"; im „Ezio" die Arie des Titelhelden „Recagli quell' acciaro"; das Ende des Mittelteils von Vitellias Arie „Come potesti, oh Dio!" in „La clemenza di Tito".

[1]) Ich nenne Sibaris kurze, liedartige Arie „Vieni, che poi" in der „Semiramide riconosciuta", wo der erste, zehntaktige Teil auf der Dominante mit dem D-dur-Klang schließt und der zweite Teil in unmittelbarem Anschluß mit dem verminderten Dreiklang h — d¹ — f¹ beginnt; ferner verweise ich auf die unmittelbare Aufeinanderfolge eines Des-dur- und eines G-dur-Klanges in Cidippes Arie „Tu sei madre" im „Atto d'Aristeo".

[2]) Einige bedeutsame Trugschlüsse seien angeführt: im „Ezio" Massimos Arie „Se povero" (am Ende des ersten Abschnitts des Hauptteils); im „Telemacco" Meriones Arie „Chi consola" (der Hauptteil der im übrigen das Da-capo-Schema aufweisenden Arie mündet statt in die erwartete Tonika in den Parallelklang ein, und alsdann verläuft die Arie abweichend von der Da-capo-Schablone); im „Atto d'Aristeo" Cidippes Arie „Tu sei madre" (zu den Textworten „Mio cor").

[3]) Die Fortschreitung Subdominante — Dominante braucht Gluck mit Vorliebe in der Form, daß die Subdominante als Sextakkord mit übermäßiger Sext erscheint. Er wendet sie häufig zu dem Lieblingsbilde Metastasio's „Sento gelarmi il cor" und ähnlichen Wendungen an. Widerstreitende Empfindungen wie das Oxymoron „Crudel pietà", Ausrufe wie „Che scena di terrore!", „Qual mesta voce!", „Quai tristi!", „Qual pensiero!" werden sehr häufig mit dem etwas wehmütigen phrygischen Schluß ausgestattet.
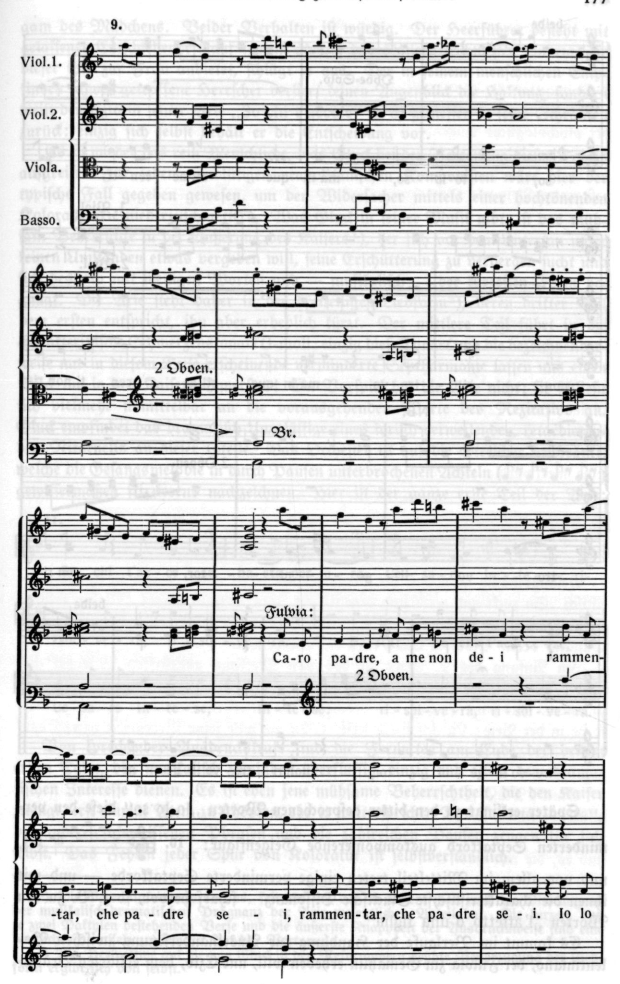
[4]) Dieser Teil der Arie steht ja auch herkömmlicherweise in den weitaus meisten Fällen in Moll, dem Tongeschlecht, das dem Erscheinen des verminderten Septakkordes gleichsam am ehesten Vorschub leistet.
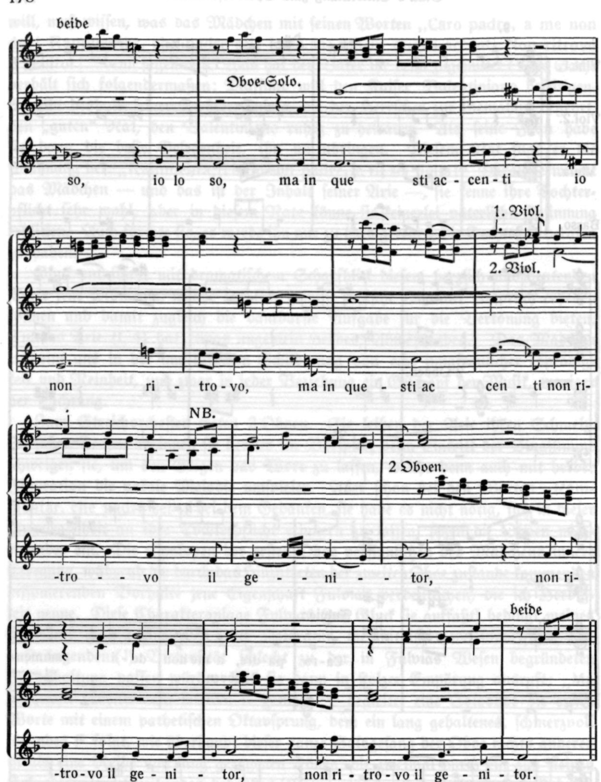
[5]) Es sei an Jommelli erinnert.

will, muß wissen, was das Mädchen mit seinen Worten „Caro padre, a me non devi Rammentar, che padre sei: Io lo so; ma in questi accenti Non ritrovo il genitor!“ denn sagen will. Was hat der Vater ihr denn zugemutet? Die Sache verhält sich folgendermaßen: Massimo will den Kaiser Valentiniano beseitigen. Er gibt deshalb seiner Tochter Fulvia, die der Herrscher zur Gemahlin begehrt, den „guten“ Rat, den Valentiniano ruhig zu heiraten. Als seine Frau habe sie dann die beste Gelegenheit, ihn umzubringen. Diesem Rat fügt er die Mahnung bei: „Rammenta, ch' io son padre, e tu sei figlia!“ Darauf erwidert das Mädchen — und das ist der Inhalt seiner Arie —, sie kenne ihre Tochterpflicht sehr wohl, aber in diesem Rate könne sie keinerlei väterliche Gesinnung erblicken. Auch fürchte sie, es werde ihn nur zu bald gereuen, die Tochter so beraten zu haben.

Gluck entnimmt mit dramatischem Scharfblick diesem herzlich unbedeutenden Texte jene Momente, welche auf eine gewisse ethische Qualität Anspruch erheben können und damit zugleich die dankbarste Aufgabe für die Vertonung bieten. Fulvias Arie (I, 4) hat etwas ungemein Herbes, Abwehrendes. Das Mädchen erscheint uns in der musikalischen Schilderung von echt jungfräulicher Sprödigkeit und Reinheit, und zwar in jeder Beziehung ein Geschöpf der Musik, weniger der Dichtung.

Zum Streichorchester treten 2 Oboen. Sie leihen der Arie ihren Schmelz. In süßen Terzen beginnen sie bereits im Vorspiel; beim Eintritt der Singstimme schweigen sie, um den Geigen das Wort zu lassen, welche denn auch mit herber Figuration die vokale Melodie umspielen. Aber schon bei den Worten „Rammentar, che padre sei“; bei dem Gedanken, sie habe es nicht nötig, sich in dieser Angelegenheit an ihre Tochterpflicht erinnern zu lassen, setzen die Oboen nacheinander ein. Die Synkopen der ersten Oboe versinnlichen des Mädchens innere Erregung, während die durch das Hinzutreten der zweiten Oboe zustande kommenden dissonierenden Vorhalte jene Eigenschaft Fulvias verdeutlichen, die ich Herbigkeit nenne. Diese Charakteranlage Fulvias (wie Gluck sie auffaßt) bedingt meines Erachtens auch das Fehlen jeder Koloratur, die mit ihrer weitschweifigen, sich aufdrängenden (!) Virtuosität schlecht zu der in Fulvias Wesen begründeten Zurückhaltung passen würde. Als sie dann in stolzer Empörung ausruft: „Ma in questi accenti non ritrovo il genitor!“, begleitet eine Solooboe die ersten Worte mit einem pathetischen Oktavsprung, dem ein lang gehaltenes, schmerzvoll tönendes f² folgt, wie überhaupt dieser ganze Sologesang der Oboe nichts anderes ist als eine Reihe von lang gezogenen Tönen, die zweimal durch ein aus kleinen Sekundschritten bestehendes bebendes Motiv unterbrochen werden. Im Gesamtverlauf der Arie wird der Gesang nicht sklavisch von den Instrumenten nachgespielt, sondern erst so recht ausgedeutet. Was etwa die Singstimme verschweigt, das kündet das Orchester. Ich gebe hier eine Skizze vom ersten Abschnitt des ersten Arienteils, die das Gesagte bestätigt:


9.
Viol.1.
Viol.2.
Viola.
Basso.
2 Oboen.
Br.
Fulvia:
Ca-ro pa-dre, a me non de - i rammen-
2 Oboen.
-tar, che pa - dre se - i, rammen-tar, che pa-dre se - i. Io lo
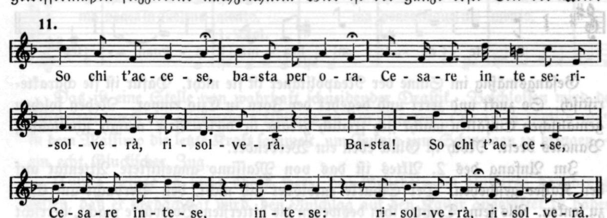


Später erklingt zu den bitter gesprochenen Worten „Io lo so“ diese den verminderten Septakkord auskomponierende Geigenfigur: 10. [Notenbeispiel], und vor allem im Mittelteil treten einige verminderte Septakkorde — und mit ihnen die charakteristischste Gluckische Dissonanz — scharf hervor, so z. B. zu den Worten „l'affetto d'una figlia“.

Es kommt im Verlaufe der Handlung zur Auseinandersetzung zwischen Valentiniano, der Fulvia zur Gemahlin erheben will, und Ezio, dem erklärten Bräuti-

gam des Mädchens. Beider Verhalten ist würdig. Der Heerführer besteht mit gelassener Entschiedenheit auf seinem Recht; des Kaisers Schwester Onoria, die dieser ihm zur Frau anbietet, schlägt er aus. Der in seinem menschlichen Empfinden schwer getroffene Herrscher verliert keinen Augenblick die Haltung, sondern weist den Ezio in seiner Arie „So chi t' accese" (I, 8) gemessen in seine Schranken zurück: einzig sich selbst behält er die Entscheidung vor.

Es ist wieder das rein Menschliche, was Gluck bei der Vertonung dieses Textes aufgreift. Für jeden reinblütigen neapolitanischen Komponisten wäre hier der typische Fall gegeben gewesen, um den Widersacher mittels einer hochtönenden Koloraturarie niederzuschmettern. Was Gluck in seiner Musik gibt, ist das mühsam Beherrschte in der Äußerung des Kaisers[1]), der sich vor dem Untertan unter keinen Umständen etwas vergeben will, seine Erschütterung zu verbergen sucht und sich deshalb mit wenigen Worten und — musikalisch — der kürzesten Form begnügt. Die Arie steht daher in der dreiteiligen Liedform[2]), deren dritter Teil dem ersten entspricht, ihn aber erheblich kürzt. Der mittlere Teil führt in die charakteristische Schmerzenstonart G-moll: einzig diese Tonart und die bezeichnenderweise nur in diesem Teile erscheinende verminderte Septharmonie lassen uns einen Blick tun in des Kaisers Innerstes! Ein Vorspiel hat die Arie nicht; sie schließt sich vielmehr unmittelbar an die vorausgehenden Worte des Rezitativs an. Gluck empfindet das dramatisch Unzulässige eines lyrisch verweilenden, retardierenden Ritornells an dieser Stelle. Das Orchester ist auf die Streicher beschränkt, welche die Gesangsmelodie in durch Pausen unterbrochenen Achteln (♪𝄾♪𝄾♪𝄾♪𝄾) gewissermaßen skizzierend nachzeichnen. Hier ist der ganze erste Teil der Arie:



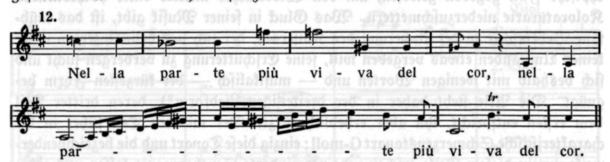
Von sprechender Ausdruckskraft sind die Fermaten am Ende der beiden ersten Takte, die, musikalisch zumindest überflüssig, einzig und allein dem dramatischen Interesse dienen. Es ist eben jene mühsame Beherrschtheit, die den Kaiser zwingt, erst einmal Atem zu schöpfen, ehe er weiterspricht. Das isolierte „basta", die anderen abgerissenen Phrasen und die zahlreichen Pausen zeugen für sich selbst. Das Fehlen jeder Spur von Koloratur ist selbstverständlich.
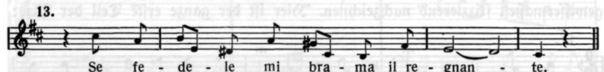
---

[1]) Die Gerechtigkeit erfordert es, festzustellen, daß in diesem Fall auch die Dichtung an der musikalisch-dramatischen Prägnanz der Arie wesentlichen Anteil hat. Die kurzen, aus je zwei Daktylen bestehenden Verse und die äußerste Knappheit der Ausdrucksweise sind eine deutliche Parallele zu Gluck's Art der Vertonung.

[2]) Die Perspektive auf die von Gluck in den Reformopern geübte Bevorzugung der Liedform ergibt sich von selbst.

Valentiniano schreitet zur Tat. Er läßt Fulvia kurzweg erklären, daß er sie am nächsten Tage zu heiraten gedenke. Nunmehr empört sich alles in Ezio. Wenn der Kaiser von ihm Treue verlange, so erklärt er in der Arie „Se fedele mi brama il Regnante" (I, 11), dürfe er ihn nicht in seinen heiligsten Gefühlen verletzen. Liebe, Zorn und Leidenschaft lodern denn auch in dieser Arie. Hier ist für Gluck der psychologische Augenblick gekommen, die virtuose Koloraturarie in den Dienst der dramatischen Idee zu stellen. Dramatisch besonders wirkungsvoll sind die am Ende des ersten Abschnitts des ersten Teiles dieser nach dem Da-capo-Schema geformten Arie wie Blitze emporzuckenden Koloraturskalen:



Die Modulation hat sich natürlich auch nicht von ungefähr in die melodische Linie (Beisp. 12) eingeschlichen; zu beachten ist auch der charakteristische verminderte Septsprung des zweiten Volltaktes, dem natürlich der verminderte Septakkord zugrunde liegt. Der Beginn des nächsten Abschnittes fällt durch seine merkwürdig züngelnde Melodik auf:
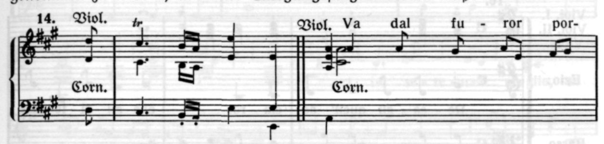


Gesangsmäßig im Sinne der Neapolitaner ist sie nicht. Dafür ist sie charakteristisch. So zuckt und zerrt und begehrt der Zorn in Ezio empor. Neben solchen genialischen Einfällen macht sich freilich gerade in dieser Arie manch schulmäßig Banales breit. Noch ist Gluck eben ein Werdender.
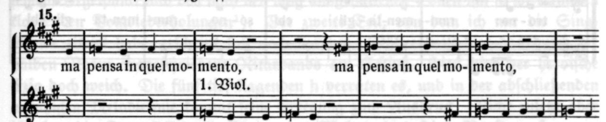
Im Anfang des 2. Aktes ist das von Massimo angestiftete Attentat auf den Kaiser geschehen. Der Schurke entblödet sich nicht, den Verdacht auf Ezio zu lenken. Als seine Tochter ihm deswegen die bittersten Vorwürfe macht, herrscht er sie in der Arie „Va dal furor" (II, 4) an, sie solle seine Verräterei getrost entdecken, sich aber überlegen, daß sie dadurch dem das Leben nähme, der es ihr einst gegeben.

Gluck's Musik zeigt uns den Ehrenmann in hoher Erregung und von Gewissensbissen gepeinigt, die er nur durch um so lautere Worte zu übertönen sucht. Diesmal dient namentlich die Instrumentation der dramatischen Idee. Die Hörner sind es, die mit ihrer Stimme alles zu übertönen suchen, was diesen Vater etwa noch abhalten könnte, eine schwere Schuld von den eigenen Schultern auf die des Verlobten der eigenen Tochter abzuwälzen. Es muß innerhalb des Rahmens der neuneapolitanischen Oper als ein Ausnahmefall betrachtet werden, wenn in einer Da-capo-Arie die Bläser, in diesem Falle die Hörner, auch im Mittelteile hervorragend beteiligt sind und beim Beginne des Gesanges, ohne Rücksicht auf

den Einsatz der Singstimme, ungestört weiterblasen. Es ist eine Stelle höchsten Affektes, als Massimo die Tochter anherrscht: „Palesa il tradimento!“ und beide Hörner mit wilder Energie den Rhythmus ♫ ♩ ♩ | ♩ ♫ ♩ ♩ | ♩ pochen. Vorher hatten sie im Vorspiel den musikalischen Hauptgedanken der Arie mit ehernem Munde verkündet, und in schmetterndem Unisono war das ganze Orchester fortissimo eingemündet in den vokalen Beginn der Arie, der, um wahrgenommen zu werden, mit aller Energie gesungen werden muß:



Den Höhepunkt der Arie bildet der Mittelteil. Zu den Worten „Scuopri la frode ordita!“ ertönt in den Hörnern wiederum jener oben gekennzeichnete energische Rhythmus, der hier — durch die Wiederholung — um so eindringlicher wirkt. In heftiger Erregung redet Massimo auf seine Tochter ein. Er findet schließlich nichts als ein ganz triviales Motiv (irgendein überzeugender melodischer Schwung ist dem Bösewicht nicht angemessen), und dieses Motiv wird sogleich von den ersten Geigen imitatorisch nachgeäfft:
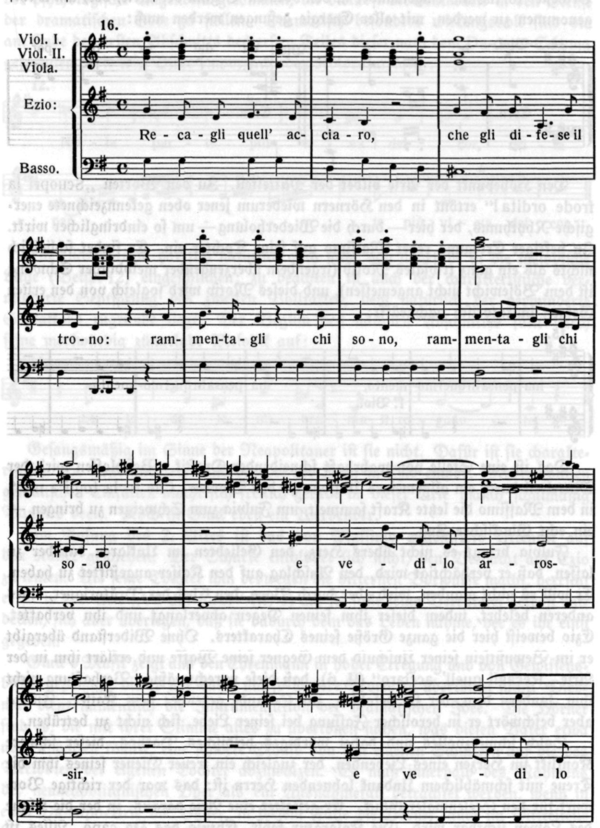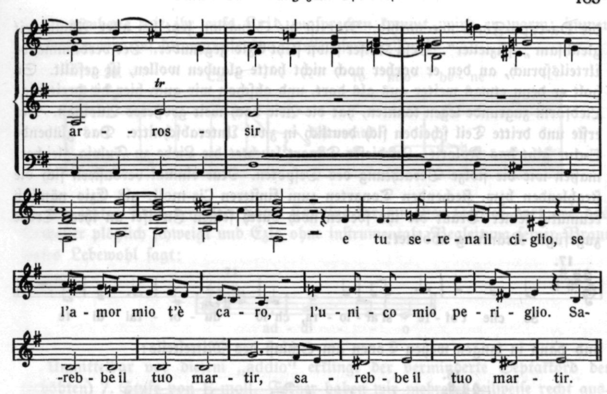


Das ist eine Stelle von wahrhaft schneidender Drastik. Beschlossen wird der Mittelteil durch ein allgemeines Unisono zu den Worten „Che tu la togli a me“, in dem Massimo die letzte Kraft sammelt, um Fulvia zum Schweigen zu bringen — ein echt Gluckischer Zug.

Fulvia bringt es nicht übers Herz, den Geliebten im Unklaren darüber zu lassen, daß er verdächtigt wird, den Anschlag auf den Kaiser angestiftet zu haben. Er will es nicht glauben, wird aber durch Varo, den Chef der Prätorianer, eines anderen belehrt, indem dieser ihm seinen Degen abverlangt und ihn verhaftet. Ezio beweist hier die ganze Größe seines Charakters. Ohne Widerstand übergibt er im Bewußtsein seiner Unschuld dem Gegner seine Waffe und erklärt ihm in der Arie „Recagli quell' acciaro“ (II, 6), daß diese unrechtmäßige Verhaftung nicht ihm, sondern dem, der sie befohlen, zur Schande gereiche: dem Kaiser. Fulvia aber beschwört er in heroischer Fassung bei seiner Liebe, sich nicht zu betrüben.

Solch schmerzvolles und dabei würdiges heldisches Pathos, dieser schwere Konflikt im Herzen eines Liebenden, der zugleich ein treuer Diener seines ihm die Treue mit schmählichem Undank lohnenden Herrn ist: das war der richtige Vorwurf für den Seelenmaler Gluck. Er gestaltet eine Arie daraus, in der die Klaue des Löwen sichtbar wird. Die Koloratur fehlt. Ebenso das Da capo. Alles ist

auf Schlichtheit und Innerlichkeit eingestellt. Die einfache dreiteilige Form ist gewählt. Der Mittelteil und der Anfang des letzten Teils (einer modifizierten Wiederholung des Beginns) tauchen tief in schwermütige Mollregion (A- und E-moll). Beim letzten Teil ordnet Gluck die einzelnen Verse der Strophe in vom Original abweichender Reihenfolge an. Kurz und knapp, aber eindringlich genug sind diese beiden ersten Teile:





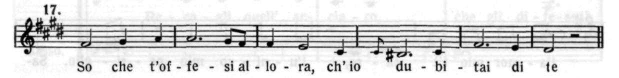
Was der Sänger in diesen paar Takten nicht sagen kann, das erzählt uns das Streichorchester: die Geigen und Bratschen mit ihrer Chromatik, der Baß mit seinem Orgelpunkt und den nach den lang ausgehaltenen Tönen um so wirksameren klopfenden Tonwiederholungen[1]). Der zweite Teil, von dem ich nur die Singstimme zitiert habe, erscheint fast noch knapper. Rührend ist hier das durch die halben Noten ausgeschriebene Ritardando am Schluß. Hier wird der heroische Ezio doch weich. Die fünf tief klagenden h verraten es, und in der abschließenden unruhigen Melodielinie kommt seine Erregung zum Ausdruck. Nicht zuletzt aber ist eben die Tonart E-moll Künder des Wehes, das seine Brust zu sprengen droht . . .

Nach einer Reihe von Arien, in denen Gluck lediglich seinen italienischen Vorbildern Ehre macht, erweckt Ezios Arie „Ecco alle mie catene" wiederum unsere besondere Aufmerksamkeit. Durch eine unheilvolle Verquickung der verschiedensten Mißverständnisse und Wirrnisse kommt es, daß der vor den Kaiser zitierte Ezio durch seinen stolzen Trotz den Verdacht, den man irrtümlicherweise gegen ihn hegt, zu bestätigen scheint. Er wird schließlich von Valentiniano den Wachmannschaften zur Einkerkerung übergeben. Jedoch auch das vermag den stolzen Mut Ezios nicht zu beugen. Er ruft dem Kaiser zu: „Il tuo furor del mio trionfo è segno!" In jener Arie aber nimmt er Abschied von Fulvia, die er zuvor irrtümlich treulos gewähnt. Nicht ohne Hohn erklärt er alsdann seinem Richter, daß des Mädchens Herz ihm allein gehöre und der Kaiser es ihm schon überlassen müsse.

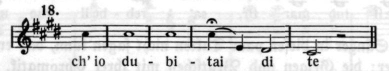
Wie diese Arie textlich mit der soeben besprochenen Ezio-Arie unverkennbare Ähnlichkeit hat, so ist auch ihre Musik ein Kind desselben Geistes. Hier ist Gluck's große Konsequenz bewundernswert, mit der er die musikalischen Grundzüge eines Charakters durch die ganze Oper beizubehalten weiß. Wir finden hier ebensowenig

[1]) Vgl. Hermann Abert, „Gluck's italienische Opern bis zum Orfeo", im Gluck-Jahrbuch II, 16—17.
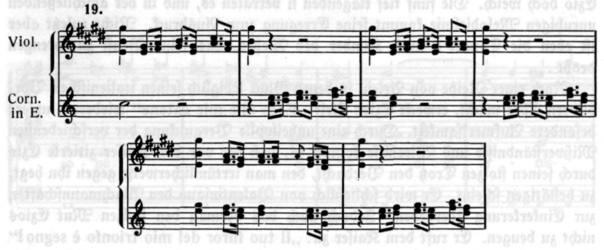
die Da-capo-Form wie vorhin. Nur ist die Situation jetzt bei aller Ähnlichkeit gleichsam „offizieller". Dem Kaiser selbst steht Ezio gegenüber. Der verdammende Urteilsspruch, an den er vorher noch nicht hatte glauben wollen, ist gefällt. So holt er denn etwas weiter aus als dort, und obschon wir auch hier die dreiteilige Liedform zugrunde legen könnten, hat die Arie doch weit größeres Ausmaß. Der erste und dritte Teil scheiden sich deutlich in zwei Unterabschnitte. Das glühende E-dur gibt das Kolorit. In dieser Tonart leuchtet die Liebe zu Fulvia gleichermaßen wie die stolze Verachtung des Despoten. Nur einmal verdüstern sich die strahlenden bzw. stechenden Tonarten zum finsteren Cis-moll, als Ezio nämlich reumütig seiner Braut die ihr soeben noch durch seinen Zweifel an ihrer Treue zugefügte Kränkung abbittet:



und dann in langen wehen Tönen am Schluß des Mittelteils:
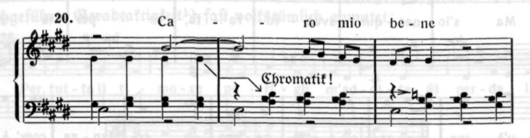


Als neues Element erscheint in dieser „offiziellen" Arie nun die Charakterisierung Ezios als des siegreichen Feldherrn, des Hunnenbesiegers. Festlich punktierte Rhythmen geben Anlaß zu diesem Wechselspiel zwischen Streichern und Hörnern:



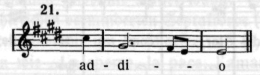
Diese punktierten Rhythmen werden zum hervorstechendsten Begleitmotiv der ganzen Arie, und hierin liegt ihr bedeutsamster Unterschied von der vorigen Ezio-Arie.

Wie eine Wolke zieht es zu Beginn des zweiten Abschnitts des ersten Teiles über die Tonart E-dur, als Ezio sich — nach den an Valentiniano gerichteten stolzen Worten — an die Geliebte wendet: „Caro mio bene!" Die E-dur-Tonart wird nämlich getrübt durch das zum Dominantseptakkord schrill dissonierende e des Basses, den kurzen, aber wirkungsvollen Orgelpunkt. Es zieht sich wie ein roter Faden durch Gluck's Lebenswerk: immer wenn er auf die Liebe und im

Zusammenhang mit ihr aufs Leid zu sprechen kommt, wird er warm; immer da treffen wir auf die ergreifenden Stellen seiner Musik:



Im letzten Teile der Arie findet sich eine der innigsten Stellen dort, wo das Orchester plötzlich schweigt und Ezio ohne instrumentale Begleitung seiner Braut dieses Lebewohl sagt:



Unmittelbar vor diesem „addio“ erklingt der verminderte Septakkord der (erhöhten) 7. Stufe von E-moll. Ferner haben wir mehrere, teilweise recht ausgedehnte verminderte Septharmonien zu den Worten „dubitai“ und „So che t'offesi allora“. Aus diesen wenigen Beispielen kann man schon ersehen, wie ökonomisch Gluck die harmonischen Ausdrucksmittel verwendet, wie aber jede außergewöhnliche Harmonik aus dem Text herausgeboren ist. Gegenüber den Gepflogenheiten der damaligen Praxis bedeutet es einen Fortschritt im dramatischen Sinne, wenn diese Arie jedes instrumentalen Vorspiels entbehrt. Infolgedessen schließt sie sich unmittelbar an das vorhergehende, ebenfalls von Ezio gesungene Rezitativ an und verliert den Charakter der — undramatischen — Opern-„Nummer“. Damit soll nicht gesagt sein, daß Gluck hier bereits eine dramatische Szene im Sinne der späteren Reformopern[1]) habe schaffen wollen. Aber er hat durch derlei Verknüpfungen doch den Keim zur späteren Praxis gelegt[2]).

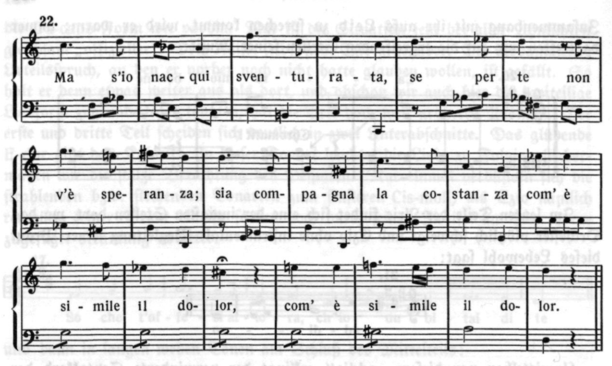
Erst im 3. Akt lernen wir Onoria, die Schwester des Kaisers, die den Ezio liebt, von ihm aber verschmäht wird, richtig kennen. Sie bittet für Ezio, dessen Schuld sie für nicht erwiesen hält. In ihrer Arie „Peni tu“ (III, 1) erinnert sie den kaiserlichen Bruder daran, daß sie beide eigentlich dasselbe Geschick erführen. Er bemühe sich ebenso vergeblich um Fulvias Liebe, wie sie die Liebe des Ezio erhoffe: „Peni tu per un' ingrata, un ingrato adoro anch' io!“ Aber wenn sie auch beide vergebens hofften, zieme ihnen doch kein Kleinmut.

Dieses in allem Unglück stolze Weib tritt uns in einer A-moll-Arie entgegen, deren Mittelteil mit seiner schmerzlichen Melodik, seiner von F-dur über G-moll (!) nach D-moll führenden Harmonik und seinen verminderten Septakkorden zu den schönsten Erfindungen der Oper gehört:
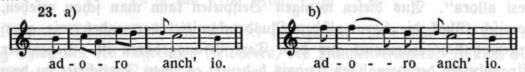
---

1) Vgl. „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ IV, 1, S. 27.
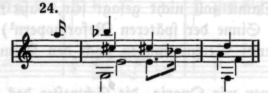
2) Über das den 2. Akt des „Ezio“ beschließende Terzett sei lediglich mitgeteilt, daß es, worauf H. Abert im Gluck-Jahrbuch II, 9 hinweist, von Gluck eigenmächtig angefügt ist. Abert erklärt, diese Änderung sei besonderer dramatischer Absicht entsprungen.



Aus dem Hauptteil seien diese beiden Stellen voll wehmütiger Innigkeit hervorgehoben, in denen Onoria zum erstenmal in klaren Worten ihre Liebe zu Ezio bekennt:



Aber beider Liebe ist aussichtslos. Davon wissen die auffallend zahlreichen verminderten Septakkorde auch im Hauptteil der Arie zu erzählen. Einmal erscheint mit dieser Phrase

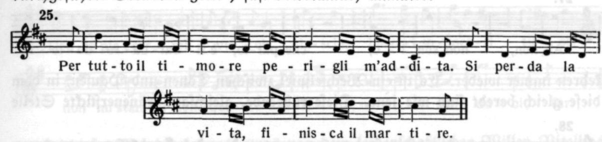


ein verminderter Septakkord sogar rein instrumental, was beim italienischen Gluck um diese Zeit noch zu den Seltenheiten gehört und daher um so wirksamer ist.

Ezios Schicksal scheint sich zu erfüllen. Seine — vermeintliche — Ermordung wird gemeldet. Gleich darauf bringt Onoria die Kunde von der Aufdeckung seiner Unschuld. Der Verdacht trifft nunmehr — mit Recht — den Massimo, worauf Fulvia den Edelmut Onorias noch überbietet, indem sie — fälschlich — sich selbst als Urheberin des Attentates bezichtigt, um den Vater zu retten. Man kann es dem Kaiser eigentlich nachfühlen, wenn er sich aus dieser (übrigens echt Metastasianischen) Wirrnis von Beschuldigungen, Entschuldigungen und Selbstbezichtigungen nicht mehr herausfindet. In seiner Arie „Per tutto il timore" (III, 8) klagt er in bewegten Worten, daß der Tod besser sei als solch ein Leben, das ihm alles nähme: den Frieden, den Freund und die Geliebte.

Genau wie im 1. Akt (I, 8) gibt Gluck auch hier durch seine Komposition dem rein Menschlichen in der Brust des Herrschers Ausdruck. Er verzichtet auf die

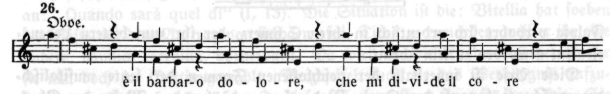
große Arienform und auf jegliche Koloratur, wählt ein ganz schlichtes instrumentales Kleid und eine Melodik, die durch ihre Sequenzbildungen und ihre streng durchgeführte Geradtaktigkeit[1]) fast volkstümlich anmutet:



Die Harmlosigkeit dieser Melodik ist jedoch nicht viel mehr als eine Maske, die der an Selbstbeherrschung gewöhnte Kaiser wählt. Seinen innersten Seelenzustand verraten die zahlreichen verminderten Septakkorde (mehr als ein Dutzend!), die infolge der schlichten Melodik um so schärfer und schneidender hervortreten. Der Sinn von Worten wie „La speme, la pace, l'amante, l'amico", „fato", „è meglio morire che viver cosi" wird uns erst durch jene charakteristische Dissonanz so recht zu Gemüte geführt.

Psychologisch fein ist es, wenn Metastasio Fulvia den Vater schroff abweisen läßt, als dieser sie in widerlicher Dankbarkeit umarmen will. Massimo verläßt die Szene, und seine Tochter bleibt mit den widerstreitendsten Gefühlen zurück. Die liebevolle Aufopferung für ihren Vater, der sich so schamlos gegen jedes Gesetz der Natur, des Rechtes und der Sitte verging, hat ihre seelische Kraft vollends zerrüttet. Ihres Jammers Maß ist voll. Alles scheint sich gegen sie verschworen zu haben. Bitterster Schmerz ist ihres Lebens Inhalt. So klagt sie in der Arie „Ah, non son' io" (III, 10)[2]).

Formal ist diese Arie deshalb interessant, weil sie die Da-capo-Form wesentlich verkürzt. Bei der Wiederholung fällt der erste Abschnitt vollkommen fort. Es geht gleich vom zweiten Abschnitt des ersten Teils an „Dal segno"[3]). Alle Register des aus Streichern, Hörnern und Oboen bestehenden Orchesters werden gezogen. Gluck bleibt konsequent: wie er in der ersten Arie Fulvias den Oboen den wichtigsten Teil der Charakterisierung dieser edeln jungfräulichen Gestalt anvertraut hatte, so bedient er sich auch hier wieder der Oboen, um das Innere dieser lichten Frauengestalt musikalisch zu zeichnen:



Hier stimmt die Oboe ihren klagenden Gesang an, und Fulvia folgt mit ihren Worten imitatorisch. Gesang und instrumentale Linie verschmelzen zu einem

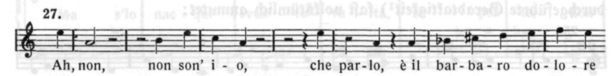
[1]) Eine derartige strenge Durchführung der Geradtaktigkeit gehört bei Gluck wirklich zu den Ausnahmen. Bei dieser Gelegenheit sei auf die Dreitaktigkeit der sonst so einfachen Melodik im Beispiel 23 hingewiesen.

[2]) Marx erwähnt diese Arie im ersten Band seiner Gluck-Biographie, S. 332, und teilt sie als Beilage 15 mit. Seine Behauptung, sie sei „bloß mit Quartett begleitet", beruht auf einem Irrtum.

[3]) Diese Verkürzung wendet mit besonderer Vorliebe Niccolo Jommelli an.

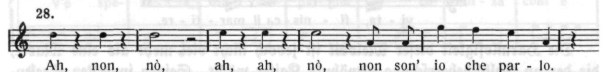
einheitlichen Ganzen. Abgerissen kommen die klagenden Worte über Fulvias Lippen, die Melodie zerflattert in einzelne Fetzen. Stellen wie diese

27.



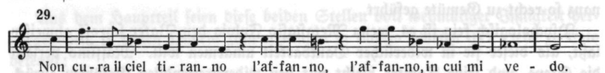
kehren immer wieder. Es ist ein Wechselspiel zwischen Tönen und Pausen, in dem diese gleich beredt sind wie jene. Diese rührende, gleichsam tränenerstickte Stelle

28.



wirkt im Ausdruck tiefsten Seelenschmerzes besonders drastisch, weil zu den ersten fünf Worten („Ah, non, nò, ah! ah!") ausschließlich verminderte Septharmonien erklingen. In solchen Situationen hat Gluck eine Vorliebe für Melodiebildungen wie diese

29.



wo der erste Abschnitt in Dur beginnt und die gleiche Melodie im zweiten Abschnitt in Moll fortfährt. Das gedehnte (!) as^1 am Schluß ist wiederum mittels eines verminderten Septakkordes harmonisiert. Auch sonst stellt der Komponist seine an Harmonien reiche Palette in den Dienst der Schilderung von Fulvias Seelenschmerz. Im gleichen Sinne wichtig ist der Orgelpunkt auf d, mit dem der Gesang beginnt und der gleich zu Anfang den musikalischen Fluß wie mit Klammern hält, gleich als solle er versiegen, ehe er recht begann. Dadurch wird das soeben gekennzeichnete Stocken der Melodie in seiner Wirkung noch wesentlich verstärkt. Alle diese Kunstmittel gipfeln in der ostinaten Baßführung Takt 6ff., wo dieses durch die Tonwiederholungen und das sekundweis mühsame Aufsteigen sich auszeichnende Motiv immer und immer wiederkehrt:

30.
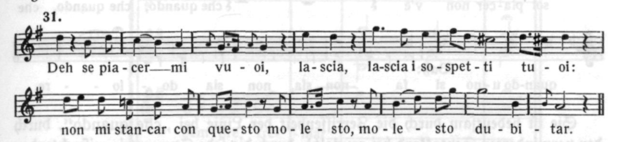
Fulvia verbohrt sich ordentlich in ihren Schmerz, der ihr zum bittern Lebenselement geworden zu sein scheint.

Diese Arie ist innerhalb der geschlossenen Formen der letzte musikalisch-dramatische Höhepunkt der Oper. Bedeutsam und über das Wesen der Gluckschen Begabung aufschlußgebend ist, daß der Komponist hier sein Bestes gegeben hat, da es galt, die dunkeln Seiten des Seelenlebens zu schildern.

Im 1. Akt der 1752 entstandenen Oper „La clemenza di Tito" lenkt zuerst Vitellias Arie „Deh se piacer mi vuoi" (I, 2) unsere Aufmerksamkeit auf sich. Sie unterscheidet sich textlich zwar in nichts von ihren hundert Schwestern — sie hat die Sentenz: wer immer Betrug argwöhnt, wird auch betrogen; Treue findet nur, wer an Treue glaubt — aber der Komponist hat ihr doch charakteristische
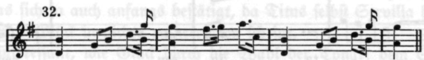
Züge verliehen, die den echten Dramatiker erkennen lassen. Mit diesem Thema beginnt die Arie:

31.



In dieser Melodie kommt etwas von dem leidenschaftlichen Willen Vitellias zum Ausdruck, der selbst vor dem Morde nicht zurückschreckt, wenn es gilt, sich durchzusetzen. Das erste „lascia" (Beisp. 31) wird durch seine Stellung als Eintakter zwischen zwei Dreitaktern und durch die beiden Pausen musikalisch isoliert und dadurch hervorgehoben. Und wenn es dann zum zweitenmal ausgesprochen wird, ist es nicht eine der der musikalischen Form zuliebe bewirkten berüchtigten Textwiederholungen, sondern es ist eine Wiederholung um des für die handelnde Person bezeichnenden Textwortes willen: diese Art der Deklamation stellt die Symmetrie nämlich nicht her, sondern sie zerstört sie. Das Drama ist das Primäre, die Musik das Sekundäre. Man beachte auch, wie das erste „lascia" mit dem Tone e^2 beginnt und das zweite in affektvoller Steigerung eine Terz höher auf g^2 einsetzt. Es ist am Ende der Phrase natürlich nicht zufällig, wenn das das „lascia" ergänzende „dubitar" seinerseits mit dem melodischen Spitzenton g^2 beginnt. Die Instrumentation vollendet das durch dieses Thema vermittelte Bild, obgleich Gluck sich mit dem einfachen Streichorchester begnügt. Diese energische Geigenführung
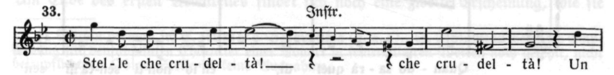
32.
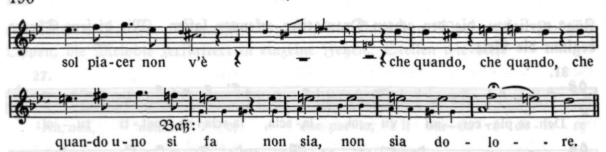


könnte man scheinpolyphon nennen, weil beim Übergang vom ersten zum zweiten, bzw. dritten zum vierten Takt durch den Doppelgriff der imitierende Einsatz einer zweiten Geige vorgetäuscht wird. Durch diese Doppelgriffe erfährt die Rhythmik eine energische Belebung.

Ich führe noch gleich die zweite uns interessierende Vitellia-Arie dieses Aktes an: „Quando sarà quel dì" (I, 13). Die Situation ist die: Vitellia hat soeben den Sesto mit dem Auftrag von sich gewiesen, Titus zu ermorden, weil er ihr eine andere, nämlich Servilia, vorgezogen. Da wird ihr die Kunde, daß der Kaiser sie nun doch zur Gattin gewählt. Verzweifelt sucht sie das Verhängnis aufzuhalten und Sesto zurückzurufen. In diesem Seelenzustand singt sie ihre Arie. Sie bejammert ihr stets in Schmerzen bebendes Herz, klagt, daß jegliche Freude ihr am Ende zu bitterstem Kummer ausschlage. Diese Stimmung gebiert denn auch im Mittelsatz die charakteristische Tonart G-moll und diese Melodie:
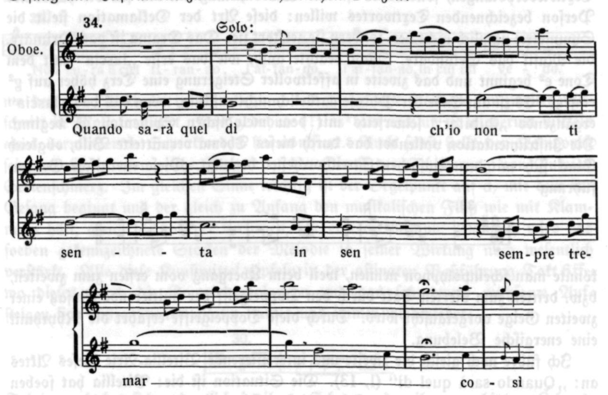
33.
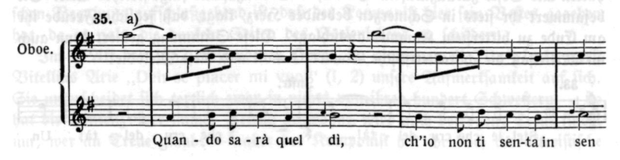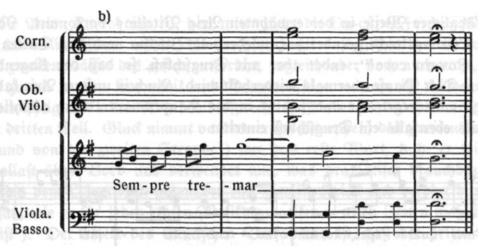




Sie ist bedeutsam durch die Zerrissenheit der Linie bei „che quando", durch den verminderten Septakkord bei crudeltà, durch die jede Symmetrie mißachtenden schmerzvollen Dehnungen, das Pausieren des Gesanges gleich zu Anfang (Vitellia ringt nach Worten!), nicht zuletzt auch durch den chromatisch sich windenden Baß gegen Ende.

Reiche Instrumentation hilft Vitellias Seelenzustand malen. Besonders ist es die Oboe, die immer wieder ihre klagende Weise anstimmt. Gleich zu Anfang wiederholt sie imitierend die erste Gesangsphrase, und im Verlaufe verschmelzen Gesang und Instrument zu einem einheitlichen Ganzen:
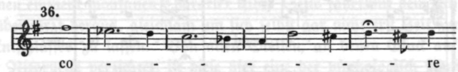


An einer späteren Stelle setzt die Oboe klagend mit ihrem hohen a² bzw. h² auf lang gedehntem Ton ein, bis die Singstimme sich mit ihrer bangen Frage „Quando sarà quel di?" hinzugesellt:





Von echter Poesie ist hier (Beisp. 35 b) der Schluß, wo die Hörner resigniert colla parte von der Quint zur Terz hinabsinken. Selbst die Koloratur vertieft lediglich die allgemeine Stimmung und hat an manchen Stellen, wie z. B. hier:
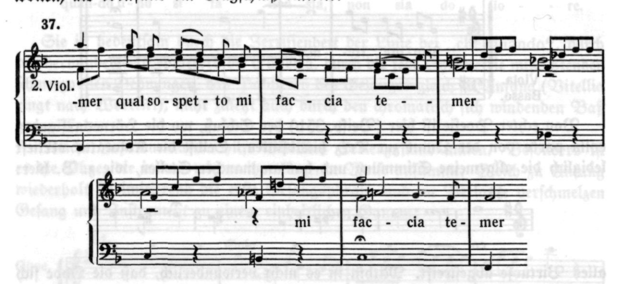


alles Virtuose abgestreift. Mithin ist es nicht verwunderlich, daß die Oboe sich auch in der Koloratur als integrierender Bestandteil einfindet. Zum Textwort „tremar" konzertiert das Blasinstrument mit der Singstimme auf „bebenden" Triolen.

Annios Arie „Io sento, che in petto" (I, 3) ist aus einer ähnlichen Stimmung heraus empfunden wie die zweite Arie der Vitellia. Annio liebt Servilia, des Sesto Schwester, aber ihn bedrückt ein dumpfes, ahnendes Angstgefühl vor der Zukunft, das sich ja auch anfangs bestätigt, da Titus selbst Servilia heiraten will und so Annios Glück in nichts zu zerrinnen scheint.

Es ist interessant, wie Gluck durch die Wahl der Tonart dem Schmerz des Annio in seiner Musik gerecht zu werden sucht. Er komponiert nämlich den Mittelteil auch dieser Arie in G-moll. In Vitellias Arie „Quando sarà" war die Haupttonart G-dur, und der Mittelteil stand in der gleichnamigen Molltonart. Hätte er in Annios Arie entsprechend gehandelt, hätte er für ihren Mittelteil F-moll wählen müssen. Aber es kam ihm eben nicht auf das — äußerlich formale — Verhältnis der Arienteile untereinander an, sondern auf das — innerlich dramatische — Verhältnis der im Text zum Ausdruck kommenden Stimmung zur Tonart. Diese Stelle beweist schlagend, daß Gluck konsequenter Anhänger der Tonartenästhetik ist und sie in den Dienst des Dramas zu stellen weiß[1]). In dem G-moll-Mittelteil ist die orchestrale Begleitung auffallend sparsam. Die Singstimme wird lediglich mit durch Pausen unterbrochenen Viertelakkorden begleitet. Es werden also einzig die harmonischen Verhältnisse klargestellt, und diese sind (innerhalb der G-moll-Tonart) wichtig genug, um diese Sparsamkeit des Komponisten zu rechtfertigen. Am Ende des ersten Arienteiles findet sich noch eine zweite Erscheinung, wie sie

[1]) Mithin vermag ich E. Kurth's Behauptung (a. a. O., S. 246), Gluck habe die Empfindung für den absoluten Charakter einer Tonart in seinen älteren Werken noch gefehlt, nicht beizupflichten. Obige Stelle ist keine Ausnahme.

in ganz ähnlicher Weise in der erwähnten Arie Vitellias vorkommt. Nachdem dort der Teil regelrecht geendet hat, wiederholt Vitellia nach drei Takten Pause klagend „Povero core!", endet aber mit Trugschluß, so daß der klagende Ruf nach einem Takt Pause abermals wiederholt wird. Auch in unserer Arie kadenziert die Singstimme regelrecht und scheint in der Haupttonart F-dur abschließen zu wollen, als ebenfalls ein Trugschluß eintritt:



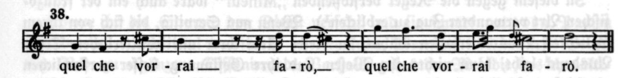
Auch in diesem Falle löst die Wiederholung der Worte „mi faccia temer" tiefe Wirkung aus, zumal sie durch das vorhergehende chromatische Orchestermotiv vorbereitet und dadurch gesteigert wird. Die Harmonik tut hier und im Verlaufe der Arie mittels der verminderten Septharmonie das Ihre zu dieser Wirkung.

Metastasio hat den Titus förmlich als Tugendbold gezeichnet. Der so charakterisierte Kaiser bietet deshalb für seine Arie „Dei più sublime soglio" (I, 5) kein lohnendes, den Musiker entzündendes Charakterbild. Ein Mensch, der jede fremde Untugend entschuldigt, jede eigene desto härter verurteilt; der jede fremde Tugend, gleichviel ob sie ihm selbst schade oder nütze, lobt und belohnt: solch ein Mensch ist kein Wesen von Fleisch und Blut, wie es der Dramatiker gebrauchen kann, sondern ein Schemen. Daß diese Titusarie musikalisch ziemlich farblos ausfiel, gereicht dem Dramatiker Gluck nur zur Ehre. Wenn er in diesem Falle aber auf die Koloratur verzichtet, ist das für seine Auffassung vom Wesen dieses musikalischen Ausdrucksmittels ebenfalls bezeichnend. Er gebraucht die Koloratur nur zu gern zur Versinnlichung starken Affekts. In dieser Arie, in der Titus als höchstes Glück seines Lebens „giovar gli oppressi" preist, ist von Affekt wenig zu spüren. Dem trägt der Komponist Rechnung.

Der in Vitellia verliebte, nicht gerade sehr charakterstarke Sesto hat sich nach langem Schwanken entschlossen, den Blutbefehl der Geliebten auszuführen und Titus zu beseitigen. Ganz im Reinen mit sich ist er aber noch durchaus nicht. Seine bessere Natur verbietet ihm, nach Vitellias Befehl zu handeln, und nur seine blinde Verliebtheit macht ihn ihrem Willen untertan. Er gelobt ihr, daß ihr Wille geschehen soll („Quel che vorrai, farò!"), aber er erklärt zugleich ihren letzten Liebesblick für das einzige, dessen er noch gedenken wolle. Gluck hat dem zwiespältigen Wesen des Textes und damit des Sesto Rechnung getragen, indem

er für die Arie „Parto; ma tu, ben mio" nicht die Da-capo-Form, sondern eine freiere, dreiteilige Form wählte, die durchkomponiert ist und in der der dritte Teil nur der zweiten Hälfte des ersten entspricht, zugleich aber doch auch nicht unerheblich — zumal in der Harmonik und Tonartenfolge — von ihr abweicht. Besonders wichtig und aller Regel widersprechend ist aber die Wahl der Textworte für den dritten Teil. Gluck nimmt von der ersten Strophe[1]) den zweiten bis vierten Vers und von der zweiten Strophe[1]) nur das erste Wort, d. h. er wirft allen Wortballast über Bord und verwendet nur, was dramatisch brauchbar ist. Er übt mithin dem Librettisten gegenüber eine gewisse Kritik und befolgt damit einen Grundsatz, wie er für jeden echten Musikdramatiker in allen Zeiten maßgebend gewesen ist[2]). Der Effekt des Gluckschen Verfahrens ist, daß der dritte Arienteil die beiden gegensätzlichen Elemente der Arie vereint: den Entschluß zur Tat und das Flehen um einen letzten Liebesblick. Formal wichtig ist auch das Fehlen des Ritornells zu Anfang[3]). Die Arie beginnt sofort vokal, was dem „Parto!" des Sesto einen eminent spontanen Charakter leiht. Sesto fährt mit dem entscheidenden Worte überstürzt heraus, gleichsam um sich selbst gar nicht erst Zeit zur Revision seines Entschlusses zu lassen. Von allen Stellen, an denen Gluck auf eines der üblichen Ritornelle verzichtet, ist diese hier eine der psychologisch feinsten.

Ähnlich ist das Fehlen einer eigentlichen Koloratur zu bewerten. Gemeinhin stagniert der Text bei jeder Koloratur. Da es hier aber gilt, mit raschen Worten das eigene mahnende Gewissen zu übertäuben, ist weder Raum für die auf wörtliche Wiederholungen gegründete Da-capo-Form, noch für die weitschweifige Koloratur. Auch die Pausen flicht Gluck planmäßig ein. Sie bezeichnen hier immer wieder Sestos Zaudern. Inmitten des ersten Teils treffen wir auf diesen Dominanthalbschluß:



Mit diesen Worten (Beisp. 38) ist der Kern von Sestos verhängnisvollem Entschluß gekennzeichnet. Sie kommen abgerissen, stockend über seine Lippen. Erst nachdem er sie einmal ausgesprochen hat, ist er imstande, sie fließend zu wiederholen. Das ist ein Naturalismus der Deklamationstechnik, der die Zukunft und ihre Reform keimhaft in sich birgt. Die harmonische Behandlung der Arie ist ein treffendes Zeugnis für Gluck's weise Sparsamkeit in der Verwendung besonderer Kunstmittel. Nur ein einziger verminderter Septakkord läßt uns aufhorchen. Er gehört zum Textwort „Guardami". Schärfer und zugleich einfacher vermochte der Komponist die Bedeutung dieses Wortes für Sestos Seelenzustand nicht zu kennzeichnen.

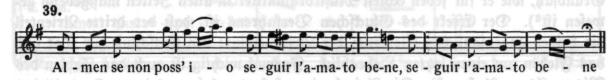
---

[1]) Die erste Strophe lautet: „Parto! Ma tu, ben mio, Meco ritorna in pace: Sarò qual più ti piace, Quel che vorrai faro." Die zweite Strophe: „Guardami, e tutto obblio, E a vendicarti io volo: Di quello sguardo solo Io mi ricorderò."

[2]) So hat beispielsweise auch Mozart den gegebenen Texten gegenüber stets eine kritische Auslese gepflogen. Vgl. dazu H. Abert's „W. A. Mozart" I, 938ff., II, 284ff. usw.

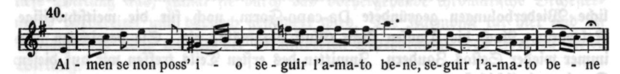
[3]) E. Kurth spricht a. a. O. S. 215 über den Wegfall des Anfangsritornells und deutet ihn etwa im obigen Sinne.

In „La clemenza di Tito" ist zweifellos Servilia die von Metastasio mit den sympathischsten Zügen ausgestattete weibliche Gestalt. Vitellia ist lediglich eine theoretisch-abstrakt konstruierte Figur — und dabei noch nicht einmal eine gute! —, während der Servilia nicht allein vornehme Gesinnung, sondern vor allem menschlich-natürliche Züge und weibliche Reize eigen sind. Sie ist ein Mensch, ein Weib von Fleisch und Blut. In diesem Sinne wird sie denn auch vom Komponisten gezeichnet. Ihre Arie „Almen se non poss' io" (II, 5) hat zwar die herkömmliche Da-capo-Form, sie entbehrt aber jedes äußerlich virtuosen Zuschnittes und zeichnet sich durch besondere Volkstümlichkeit der Melodik aus:



Diese Melodie mutet einen an wie eine der volkstümlichen Weisen in den Airs nouveaux der Opéra comique. Wiederum öffnet sich die Perspektive auf die Gepflogenheiten des späteren Opernreformators.

Die Arie steht in G-dur. Regulär müßte der zweite Abschnitt des ersten Hauptteils auf der Dominante, zumindest aber in einer Durtonart beginnen. Statt dessen läßt Gluck den Abschnitt in der Paralleltonart der Subdominante anfangen:
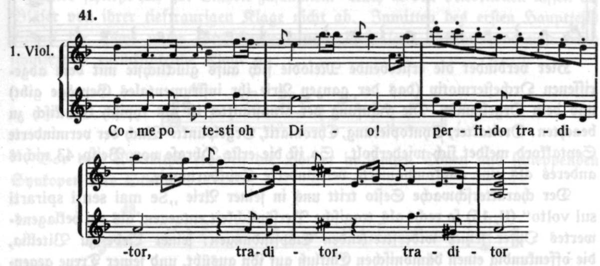


In diesem gegen die Regel verstoßenden „Mineur" wäre auch ein der französischen Art verwandter Zug zu erblicken[1]). Wenn nun Servilia, die sich von ihrem Geliebten Annio verlassen wähnt, in dieser Arie ihrer unerschütterlichen Treue Ausdruck leiht, kann nichts ihr Wesen und ihre Gesinnung besser versinnlichen als diese unschuldig keusche und zugleich innige Melodie. Nichts ist Gluckischer, als auch in der Liebe das Leid zu empfinden und musikalisch darzustellen; nichts für seine Auffassung des Liebesempfindens bezeichnender, als diese Mollverschleierung (Beisp. 40) der Durmelodie (Beisp. 39).
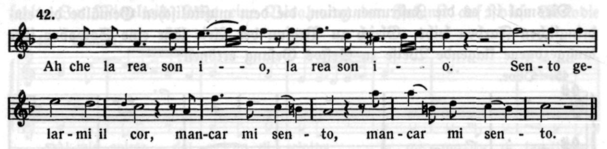
Die Schilderung von Vitellias Seelenzustand in der Arie „Come potesti oh Dio!" (II, 6) ist geradezu meisterhaft. Wenn anders Metastasio's Dichtung hier überhaupt Sinn und Verstand haben soll, kann man nichts anderes annehmen, als daß Vitellia vor Verzweiflung völlig von Sinnen gekommen sei. Sextus bringt die — allerdings irrtümliche — Nachricht, daß Titus ermordet sei. Vitellia, die ihn selbst mit allen Mitteln zu dem Morde angestiftet, die dann vergebens ihn noch rechtzeitig zurückzurufen versucht hatte, weil sie erfuhr, daß nun doch noch sie die Gattin des Kaisers werden solle —, Vitellia sieht nun alle Hoffnung zerrinnen und überhäuft in einem förmlichen Paroxismus von Wut und Verzweiflung den Sesto mit Beschuldigungen und Verwünschungen, weil er ihr ein nur allzu folgsamer Diener gewesen.

1) Vgl. H. Abert, a. a. O. I, 645.

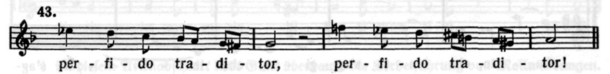
Die Arie steht in D-moll. Formal weicht sie vom Da-capo-Schema ab, ohne es völlig zu verleugnen. Der erste Abschnitt ist erheblich erweitert; den üblichen zwei Unterabschnitten ist ein dritter hinzugefügt, der auffallenderweise gewisse Merkmale einer thematischen Durchführung aufweist. Der ganze erste Teil wird von Molltonarten (d, a und g) beherrscht. Nur der Mittelteil berührt lichtere Durregionen. Das „Da capo" ist eine sehr modifizierte Wiederholung von Teilen des ersten Abschnitts und steht ebenfalls im düster-leidenschaftlichen Moll. Gluck durchbricht die Form hier noch nicht, aber er erweitert sie im Interesse des Dramas merklich. Und auch mit dem Text schaltet der Komponist nach subjektiven, von dramatischen Absichten diktierten Richtlinien. An der einen Stelle läßt er Verse aus, an der anderen begnügt er sich mit einer Umstellung. Am wichtigsten aber für die Schilderung der völligen Disziplinlosigkeit Vitellias sind die verschiedenen Zeitmaßwechsel. Sie beginnt in wütendem Presto:



Wenn ihr die Stimme den Dienst versagt und sie immer nur, von Pausen unterbrochen, „traditor! traditor!" schreien kann, übernimmt es die erste Geige, ihre Rede zu ergänzen. Dissonierende Vorhalte geben der Melodie das charakteristische Gepräge. Als Vitellia die Kraft, weiterzutoben, versagt, setzt die Melodie sich in diesem Moderato
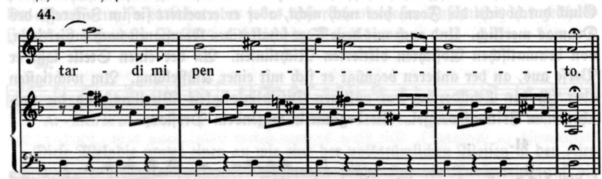


fort, dessen Viertel sich bei den Worten „Sento gelarmi il cor" bezeichnenderweise zu Halben verlangsamen. Im Beginn des „Durchführungsteils" bricht Vitellias lodernder Zorn bei schnellstem Zeitmaß (Presto) wiederum in diesen Melodiefetzen hervor:



Diese beiden wild herabstürzenden Gänge, in denen die Pausen von gleicher Ausdruckskraft erscheinen wie die Töne, bilden ein echt Gluckisches Unisono.

Gluck war es in dieser Arie mit der dramatischen Charakteristik viel zu ernst, als daß er an langen Koloraturen hätte Gefallen finden können. Die einzige „Koloratur" ist ausdrucksgesättigt wie nur je eine melodische Linie. Entgegen der Gepflogenheit befindet sie sich am Ende des Mittelteils an einem der musikalischen Höhepunkte der Arie:

44.
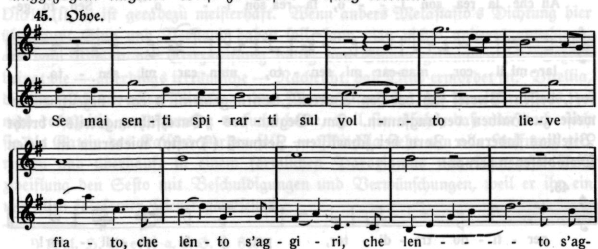


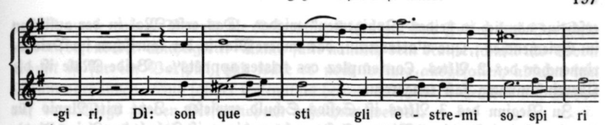
Hier verbindet die ersterbende Melodie sich aufs glücklichste mit dem abgerissenen Orchestermotiv (das der ganzen Arie ihr instrumentales Gepräge gibt) und dem Orgelpunkt. Die Häufung der Kunstmittel ist als typisch Gluckisch zu beachten: Dreitakter, Synkopierung, Chromatik, Orgelpunkt. Auch der verminderte Septakkord meldet sich wiederholt. So ist die erste Phrase von Beisp. 43 nichts anderes als eine auskomponierte verminderte Septharmonie.

Der charakterschwache Sesto tritt uns in seiner Arie „Se mai senti spirarti sul volto" (II, 15) so recht als tragische Persönlichkeit entgegen, als ein beklagenswertes Opfer seiner widerstreitenden Empfindungen: seiner Liebe zu Vitellia, die offenkundig einen dämonischen Einfluß auf ihn ausübt, und seiner Treue gegenüber dem Kaiser. Man entdeckt, daß Sesto die Verschwörung inspiriert hat, als deren Urheber fälschlicherweise Annio gegolten hatte. Sesto wird vor den Senat zitiert und scheidet nun von seinem Dämon, unter dessen Bann er nach wie vor steht, in Erwartung des sichern Todes mit den letzten Grüßen und Seufzern der Liebe.

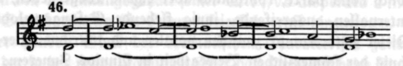
Diesmal ist es die Instrumentation, die dem musikalischen Gemälde die eindringlichen Farben leiht. Gleich zu Beginn der Arie läßt eine Solooboe ihre langgezogene klagende Weise zu Sestos Gesang ertönen:

45. Oboe.
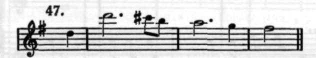




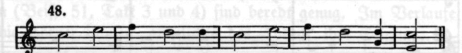
Später sind „gli estremi sospiri" von ergreifendster Wirkung, wie sie von Oboen und Hörnern begleitet werden:
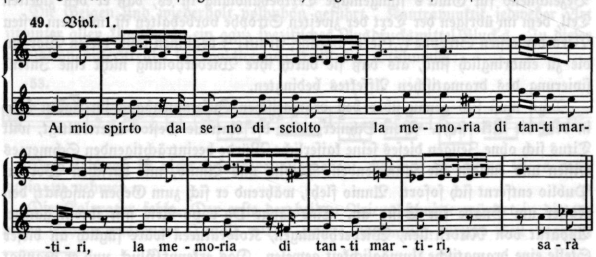


Alles schließt sich zur Einheit zusammen. Auch in den Ritornellen lassen die Bläser von ihrer tieftraurigen Klage nicht ab. Inmitten des ersten Hauptteils stimmt die Oboe unter Streicherbegleitung diese laut aufschreiende und dann schmerzvoll zurücksinkende Klage an:



Vor dem Mittelteil erheben die Hörner in langen Tönen und schleppenden Synkopen ihre Stimme:



Damit nicht genug, vertiefen die Streicher — meist die ersten Geigen — den Ausdruck bebenden Schmerzes durch fast ununterbrochene Synkopenketten in Vierteln, während die Bässe in dumpfem Pizzicato mitreden. Im zweiten Abschnitt des ersten Teiles wendet sich die Harmonik wehmütig nach G-moll[1]). Im selben Teil erklingt zu „lieve fiato" ein verminderter Septakkord. Die Koloratur fehlt. Im Mittelteile steigt eine Vorahnung der Zukunft auf: diese Melodie
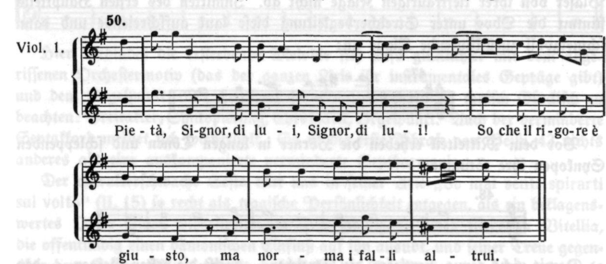


[1]) In diesem Arienabschnitt liebt Gluck überhaupt die Herbeiführung von Mollwendungen.

erscheint nämlich in beiden „Iphigenien" wieder. Das erste Mal in der aulischen im Griechenchor „Que d'attraits!", das andere Mal in der taurischen im Priesterinnenchor des 2. Aktes „Contemplez ces tristes apprêts". Beide Male ist die Übereinstimmung fast tongetreu.

Zu Beginn des 3. Aktes ist Sestos Schuld erwiesen. Jetzt tritt Annio für ihn ein. Sein inständiges Bitten, Sesto zu begnadigen, ist Inhalt der Arie „Pietà, Signor!" (III, 3).

Synkopen der ersten Geigen durchziehen die ganze Arie, und zwar in der Weise, daß sie melodisch colla parte, rhythmisch aber eigene Wege gehen, indem sie die in großen Intervallen ausgreifende, innig flehende Gesangsmelodie synkopisch verändern. Dieser stete Kampf zwischen vokaler und instrumentaler Melodie ist wie ein Gleichnis der schmerzlichen Bewegtheit in Annios Innerem, der zwischen seiner Freundschaft zu Sesto und dem Abscheu vor seiner ja auch ihm unbegreiflichen Tat einen bittern Kampf auskämpft. Dieser Arienanfang



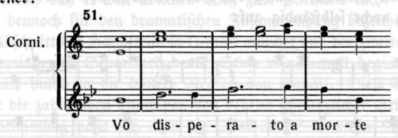
ist in seiner Melodik einfach und sinnfällig. Gerade dadurch ist aber die Wirkung der rhythmischen Komplizierung sichergestellt. Im Einklang mit der Schlichtheit dieses Themas steht die Einfachheit der Formgebung überhaupt. Die ganze Arie umfaßt in ihrem vokalen Teil nur 38 Takte, die sich liedmäßig in zwei Teile gliedern. Bezeichnend für Gluck's sinngemäße Textbehandlung ist es, daß er den zweiten Teil, dem im übrigen der Text der zweiten Strophe vorbehalten ist, mit dem ersten Vers der ersten Strophe („Pietà, Signor, di lui!") beginnen läßt, diesen Worten, die zu eindringlich sind, als daß sie durch ihre Wiederholung nicht eine Intensivierung des dramatischen Affektes bedingten.

Man muß sich genau über den dramatischen Zusammenhang im klaren sein, in dem die Arie steht. Von Schmerz über die Untreue Sestos überwältigt, will Titus sich ohne Zeugen dieses seine kaiserliche Würde beeinträchtigenden Schmerzes wissen und entläßt die Anwesenden, Publio und Annio, mit barschen Worten. Publio entfernt sich sofort. Annio fleht, während er sich zum Gehen anschickt, den Kaiser um Gnade für Sesto an. Eine lange Da-capo-Arie mit ihrem ganzen Apparat von Ritornellen, Wiederholungen, Koloraturen wäre füglich an dieser Stelle eine dramatische Unmöglichkeit gewesen. Das erkennt Gluck, und er begnügt sich daher mit der einfachen Liedform, in der alle den dramatischen Fluß aufhalten-
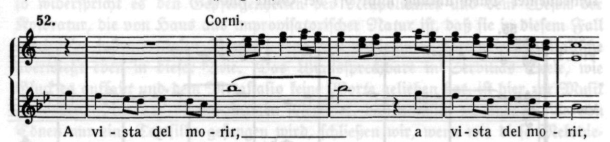
den Elemente, wie z. B. auch die Koloratur, fehlen[1]). Das Fehlen des Vorspiels ist von besonderer Wichtigkeit. Annio fällt nämlich dem Kaiser schnell ins Wort. Somit ist für ein Vorspiel, und wäre es noch so kurz ausgefallen, absolut kein Raum vorhanden. Aus solcher Erkenntnis heraus darf auch diese Arie als Etappe auf dem Wege zu den Reformopern bezeichnet werden.

Sesto wird nunmehr vor den Herrscher zitiert und steht innerlich ganz zusammengebrochen vor ihm. Seine völlige Zerknirschung deutet Titus als dumpfen Trotz und überantwortet ihn daher dem Richter. Verzweiflung, bittere Reue, Todesernst bedingen den Stimmungsgehalt seiner Arie „Vo disperato a morte" (III, 7), in der zum Streichorchester die Hörner feierlich ernst hinzutreten.
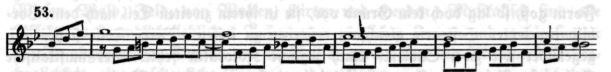
Auch hier handelt Gluck der dramatischen Charakteristik zuliebe gegen die Regel, nach der in der neapolitanischen Oper das Orchester beim Einsatz der Singstimme insofern zurücktritt, als im Vorspiel beschäftigte Blä er schweigen. In diesem Fall beginnt die Singstimme sofort mit melodischer Unterstützung der beiden Hörner:



Die langgezogenen Bläsertöne versinnbildlichen hier die Todesstimmung. Die Synkopen (Beisp. 51, Takt 3 und 4) sind beredt genug. Im Verlaufe der Arie erheben die Hörner immer „angesichts des Todes" ihre Stimme:



Die Geigen sind wiederholt polyphon geführt. Kontrapunktik jedweder Art ist unter allen Umständen ein ganz spezifisches Ausdrucksmittel Gluck's. In dieser Situation unterstreicht sie den strengen Ernst der Stimmung:



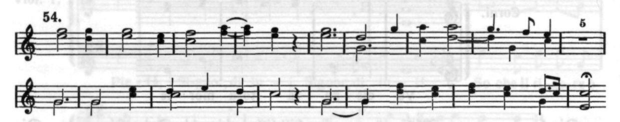
Das Zeitmaß ist nicht besonders angegeben. Meines Erachtens ist es recht ruhig zu nehmen.

Die Koloratur fehlt. Der erste der beiden Arienabschnitte mündet in die typische Schmerzenstonart G-moll. Der zweite, wesentlich kürzere Teil begnügt
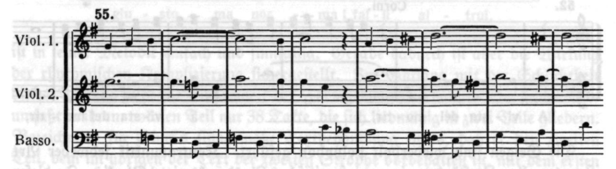
[1]) Auch Kurth betont (a. a. O., S. 217), daß Abweichungen vom Da-capo-Schema bei Gluck „aus dramatischen Rücksichten" stattfinden.

sich textlich mit dem zweiten und dritten Vers der ersten Strophe: „Ne perdo già costanza a vista del morir!“ Wie psychologisch durchdacht ist hier schon die bloße Auswahl der Textworte! Die starke Verkürzung des zweiten Arienteils gegenüber dem ersten wirkt geradezu naturalistisch. Sestos Kraft zu weiterer Rede erlahmt.

In der 8. Szene kämpft Titus einen schweren Kampf mit sich selbst. Hier hat er zum erstenmal Anspruch auf unsere menschliche Teilnahme, während er zuvor gar zu blaß und blutlos erschien. In seiner Brust streiten die gegensätzlichsten Empfindungen gegeneinander: Gnade und gerechte Strenge; Herrscherpflicht und menschliche Gefühle gegenüber dem einstigen Freunde. Wenn er in seiner Arie „Se all' impero“ (III, 9) die Götter bittet, ihm ein anderes Herz zu geben, wenn der Herrscher eines grausamen nicht entraten dürfe — oder aber ihn von der Herrscherpflicht zu befreien, so ist er unserer unverfälschten Teilnahme gewiß. Gluck's Musik versinnbildlicht den in seiner Gnade großen Imperator. Diesmal treten zu den Streichern außer den Hörnern noch zwei Flöten. Die Hörner treten melodisch recht selbständig auf:



Auch sonst nimmt das sorgfältig behandelte Orchester eine wichtige Stellung in der Arie ein. Ferner fällt wiederum der polyphone Stil auf, den man in solch konsequenter Durchführung nicht oft bei Gluck findet:



Ein derartig melodisch geführter Baß ist auch bei dem Gluck der Spätzeit eine Seltenheit. Wenn der Komponist auch diese Arie in eine schlicht zweiteilige Form goß, so lag doch kein Grund vor, sie in ihrem zweiten Teil nach dem Vorbild der letzten Sestoarie gleichsam ersterben zu lassen. Beide Teile stehen sich gegenüber wie zwei Säulen. Auch jegliche Koloratur fehlt. Der musikalische Stil dieser Arie ist so klar und eindeutig, daß man nicht in Verlegenheit gerät, wenn man die von Gluck nicht notierte Zeitmaßbezeichnung ergänzen will; sie kann nur „Maestoso“ heißen.

Servilias Arie „S'altro che lagrime“ (III, 11) gehört zu den musikalischen Perlen der Oper. Die beiden weiblichen Gegensätze, Servilia und Vitellia, treten sich gegenüber. Vitellias vollkommen haltloser und dabei ehrgeiziger Charakter bildet gleichsam die dunkle Folie, gegen die sich Servilias lichte Gestalt

mit ihrem unkomplizierten, rein menschlichen Fühlen um so deutlicher abhebt. Nun, da Vitellia sich am Ziel ihrer Wünsche glaubt, findet sie zum erstenmal Zeit, über das Schicksal des Sesto, ihres Werkzeuges, nachzudenken und einiges Mitleid darob zu verspüren. Der Entschluß, alles aufzudecken, ist in diesem Augenblick noch nicht in ihr gereift. Sie hat für ihren Freund nur Tränen übrig. Hier wirft ihr Servilia nun vor, daß tatenlose Trauer gleichbedeutend mit Grausamkeit sei. Instinktiv erkennt sie die verkappte Schlechtigkeit der andern, obwohl sie den wahren Sachverhalt nicht ahnt. Gerade das gibt aber ihren Anklagen, die den Inhalt ihrer Arie ausmachen, den tieferen Wert. Der Hörer der Oper weiß die Berechtigung dieser Anklagen besser einzuschätzen, als Servilia selbst es vermag, für die das Goethesche Wort gilt: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt." Dieses Charakterbild schimmert aus Gluck's Tönen hervor.

Die Arie steht in C-moll. Gluck vergräbt sich nun gleichsam in die Mollstimmung derartig hinein, daß er den üblichen Weg zur Parallele nicht findet. Seltsam ist es und dennoch für den dramatischen Zusammenhang bezeichnend genug, daß der erste Abschnitt des Hauptteils in G-moll mündet und der zweite mit dem schneidenden verminderten Septakkord der 7. Stufe von D-moll beginnt. Der Mittelteil gar sinkt hinab in die düstere Region von F-moll. Diese Tonartenfolge ist ebenso wie die zahlreichen Synkopen von bebend schmerzlicher Stimmung gezeugt. Solcher Stimmung paßt sich auch die „Koloratur" in dieser Arie an, die alles koloraturhaft Virtuose weit hinter sich läßt. Sie ist durchaus thematisch, d. h. sie führt die melodische Linie sinngemäß weiter. Dem eigentlichen Charakter der Koloratur widerspricht es auch, daß die erste Geige colla parte geleitet ist[1]). Ebenso widerspricht es den Gepflogenheiten der Neapolitaner und dem Wesen der Koloratur, die von Haus aus improvisatorischer Natur ist, daß sie in diesem Fall bereits im instrumentalen Vorspiel tongetreu vorkommt. Das rein Musikalische überwiegt eben in dieser Arie. Das Unaussprechbare in Servilias Seele, wie Gluck es auffaßt und dem Metastasio keine Worte geliehen hat, ist hier zur Musik geworden. Nur aus einem einzigen Merkmal, daß nämlich zu einer Reihe von Tönen nur eine Textsilbe gesungen wird, schließen wir, wenn wir diese Melodieführung (vgl. Beisp. 1) mit dem konventionellen und hier nicht zutreffenden Etikett „Koloratur" versehen.
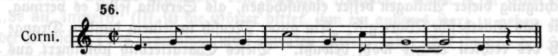
Der 1. Akt der 1756 komponierten Oper „Il rè pastore" hat fast durchweg idyllischen Charakter. Speziell in den Arien ist viel die Rede vom Bach, von Wiesen, Wald, Feld, von Wolken, Hirten und Herden. Musikalisch sind alle Affekte zu freundlich-lieblichen Äußerungen zärtlicher Herzen und wohlgesinnter Seelen abgedämpft. Textlich und musikalisch durchwaltet den Akt eine stille Behaglichkeit, eine beschauliche Freude an der Natur.

Im Anfang des 1. Aktes sitzt der Hirt Aminta inmitten einer „anmutigen" Landschaft auf einem Stein und singt sich ein Liedchen[2]) zum Klange seiner Schalmei. Mit dem Bächlein, dessen Rauschen ihm zur Sprache wird, plaudert er von

[1]) Vgl. oben S. 169 ff.

[2]) Marx druckt die Arie a. a. O. als Beilage 12 ab. Seine Wiedergabe ist jedoch recht ungenau. Neben manchen anderen Versehen, Auslassungen usw. ist z. B. zu Anfang des Vorspiels der Auftakt (g^1) vergessen.

der Liebsten. Hier ist so recht der Ort für ein behagliches Vorspiel. Flöten und Geigen stimmen eine schlichte, liebliche Weise an, die sich über 20 Takte erstreckt. Das Lied des Hirten selbst ist eben ein Lied und keine „Arie". Das Da capo, die Koloratur wollen hier nicht herpassen. Das Orchester ist zwar reich (außer mit Streichern mit Flöten und Hörnern) ausgestattet, aber es tritt nirgends um seiner selbst willen hervor, und es entbehrt jeder Virtuosität. Die Flöten geben dem Ganzen sein pastorales Gepräge, und die Hörner steuern manch schönes Motiv bei, wie dieses, das man als romantischen Naturlaut[1]) bezeichnen möchte:
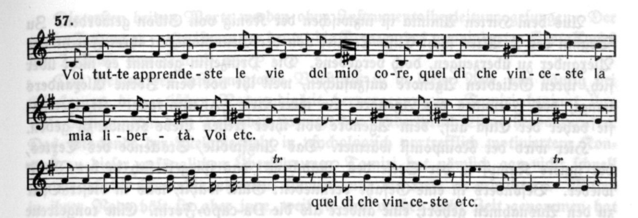


Ein besonderes Kolorit bekommt die Arie „Intendo amico rio" (I, 1) auch dadurch, daß die Bässe unausgesetzt pizzicato spielen. Die in dramatischer Beziehung zukunftsreichste Erscheinung aber bietet der Schluß der Arie. Sie hat nämlich gar keinen „Schluß"! Sie endet auf der Dominante, oder vielmehr, sie reißt auf ihr, als der Hirt seine Liebste erblickt, plötzlich ab. Ein kurzer unisoner Sechzehntellauf führt zur Durdominante der Parallele, und mit diesem Akkord beginnt ohne weiteres das Rezitativ[2]). Mithin wird der Charakter der Opern-„Nummer" vollständig verwischt. Freilich tastet Gluck noch. Er wagt es noch nicht, die Arie in des Wortes ganzer Bedeutung des — musikalischen — Schlusses zu berauben. Vier Takte vor dem erwähnten unisonen Lauf endet das Stück nämlich regulär mit Ganzschluß auf der Tonika. Um nun aber den Effekt der naturalistischen Überleitung zum Rezitativ zu ermöglichen, flickt Gluck drei weitere Arientakte an, die über die Subdominante zur Dominante führen, und bringt erst dann jenen dramatisch impulsiven Übergang zum Rezitativ.

Die nächsten Arien sind durchweg von jenem oben gekennzeichneten idyllischen Charakter und bewegen sich musikalisch auf ziemlich ausgetretenen Pfaden. Erst Agenors Arie „Per me rispondete" (I, 4) bringt einige hervorhebenswerte Züge. Er findet seine Geliebte Tamiri in Schäferkleidung wieder. Alexander hat ihres Vaters Reich erobert, sie selbst ist auf der Flucht und hat bei Elisa, der Liebsten des Hirten Aminta, Zuflucht gefunden. Agenor besingt in seinem Liebeslied ihre schönen, liebevollen Augensterne, die da wissen müßten, wie es in seinem Herzen aussähe.

Über Gluck's Musik liegt eine leichte Elegie. Dem Komponisten schwebt wohl besonders jener leise Zweifel vor, den die Prinzessin kurz zuvor mit den Worten „Come sto nel tuo core?" geäußert hatte. Agenor erwidert nicht ohne eine gewisse Wehmut ob des geäußerten Zweifels. Zwei kurze Ansätze zu liebejauchzender Koloratur ersticken im Keime. Die Geigen spielen con sordini, und im Mittelteil kommt es zu einer volkstümlich-elegischen Melodik, die durch die Tonart E-moll mit ihrer Hinneigung zur Subdominante noch vertieft wird:
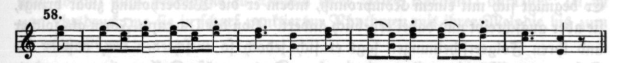
[1]) Gerade in solchen Erfindungen erweist Gluck sich in der Folgezeit immer glücklicher.
[2]) Dieser Arienschluß hat auch E. Kurth's Aufmerksamkeit (a. a. O., S. 217—218) erregt. Übrigens macht dort ein Versehen aus Amintas Arie eine solche des Alessandro.

57.
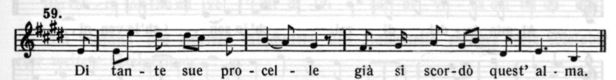


Die nach einem ganz kurzen Rezitativ folgende Arie der Prinzessin „Di tante sue procelle" (I, 5) ist das vollkommen entsprechende Gegenstück zur Arie des Agenore. Tamiri preist ihr Glück im Gedanken an vergangenes Leid. Trotz der ausgebildeten Da-capo-Form kommt es auch hier wieder zu keiner Koloratur. Dieses Hornsolo im Vorspiel und im Verlaufe der Arie[1])

58.



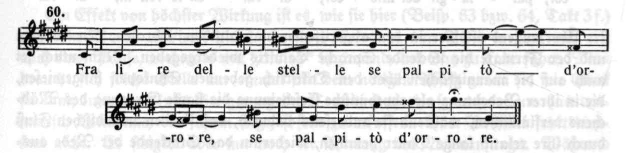
deutet mit seinen hüpfenden Rhythmen auf Tamiris Herzensfreude, und dieser Beginn der Arie

59.



ist himmelweit verschieden von den stereotypen Arienthemen der Zeit[2]) und erinnert leise an melodische Wendungen der musikalischen Romantik des 19. Jahrhunderts. Dieser Anfang des Mittelteils

60.



ist eine thematische Umbildung des zitierten Arienbeginns (Beisp. 59) und zeigt, wie Gluck, wenn der Text es so will, eine Melodie ins Herbe umbiegt. Hier sind es die Worte „Se palpitò d'orrore", welche die Herbigkeit und das Stocken des melodischen Flusses erzeugen.
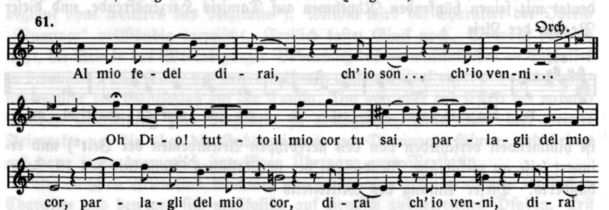
---

[1]) Anton Schmid sagt in seinem Buch „Chr. W. Ritter von Gluck", Leipzig 1854, S. 74: „Man sieht, wie die Instrumentierung steigt. Sie enthält eine schöne, heitere Malerei, die jedoch zu dem hohen, dieser Oper aufgeprägten Ernste nicht ganz zu passen scheint." (?)

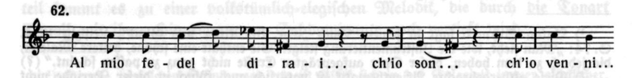
[2]) Diese althergebrachte Arienthematik ist natürlich auch Gluck in dieser Periode nicht etwa grundsätzlich fremd. Zu den herkömmlichen Themen gehört beispielsweise auch der Arienbeginn Beisp. 51.

Aus dem Hirten Aminta ist inzwischen der König von Sidon geworden. Zu Beginn des 2. Aktes sucht Elisa Tamiri von der Grundlosigkeit ihrer Furcht vor Alexander zu überzeugen, doch vergebens. Die Prinzessin gewinnt es nicht über sich, ihren Geliebten Agenore aufzusuchen, weil ihr vor dem Zorne Alexanders bangt, des Freundes des Agenore. In ihrer Arie „Al mio fedel" (II, 1) trägt sie daher der Elisa auf, dem Agenore von ihrer treuen Liebe Kunde zu geben.

Hier wird der Komponist wärmer. Das Angstvolle, Stockende des Textes, der innere Kampf in der Seele des Mädchens: das spiegelt sich in der Musik wieder. Besonders ist eine Gefahr vermieden: Gluck wählt, was in dieser Oper zu den Ausnahmen gehört, eine andere als die Da-capo-Form. Eine tongetreue Wiederholung der ersten Strophe, wie sie dem Da-capo-Schema entspräche, wäre ein psychologisches Unding gewesen in Anbetracht des stark naturalistischen Charakters der Textvertonung mit ihren erregten, abgerissenen Phrasen. Freilich findet Gluck merkwürdigerweise nicht die Entschlußkraft, diese Wiederholung völlig auszuschalten, was im Interesse des Dramas entschieden das beste gewesen wäre. Er begnügt sich mit einem Kompromiß, indem er die Wiederholung zwar bringt, sie aber ausschreibt und dabei erheblich ändert. Von der Da-capo-Form als solcher und ihren Folgeerscheinungen sagt er sich jedoch so entschieden los, daß er die Koloratur vollständig meidet und eine dem Texte gemäße Deklamation anwendet:



Überzeugend ist hier in den abgerissenen musikalischen Phrasen, den Pausen und der Fermate die stockende Sprache Tamiris wiedergegeben. Namentlich sei auch auf die mannigfachen über den Taktstrich gehenden Synkopen hingewiesen, die in ihrer Bedeutung als rhythmische Erscheinung die starke Erregung des Mädchens versinnlichen, während sie anderseits dadurch, daß sie den melodischen Fluß durch ihre relativ lange Dauer hemmen, wiederum das Stockende der Rede ausdrücken. Es sind das die ersten Andeutungen der Einführung rezitativischer Elemente in die Arienmelodik, die in den Reformopern eine bedeutsame Rolle spielen[1]). Der Anfang des zweiten Abschnitts des ersten Teiles wiederholt den Arienbeginn in eindrucksvoller Steigerung:
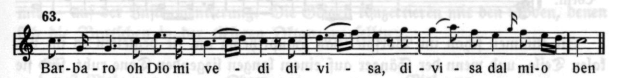


[1]) Vgl. „Zeitschrift für Musikwissenschaft" IV, 1, S. 28, 40 usw.

Die ersten beiden Worte werden ohne Instrumentalbegleitung gesungen. Der große Sprung es — fis ist neu; er deutet die Grenzen des verminderten Septakkords der 7. Stufe von G-moll an.

Das Fehlen des instrumentalen Vorspiels ist in dieser Arie, wie häufig bei Gluck, aus dramatischer Notwendigkeit hervorgegangen. Tamiri beginnt ihre Arie hastig und in dem Bestreben, ja nicht den Widerspruch Elisas hervorzurufen. Das Stockende der Melodie steht in psychologisch vortrefflich motiviertem Kontrast zu dieser anfänglichen Überstürzung. Tamiri hat nämlich gar nicht schnell genug auf die Freundin einreden können, um ihr Herz zu erleichtern. Mitten in ihrer Rede hält sie aber inne, weil sie sich vorher nicht Zeit genommen hat zur Überlegung, was sie eigentlich sagen und wie sie es ausdrücken will. Ein mehr oder weniger langes Vorspiel[1]) würde ihr Zeit zum Nachdenken gegeben haben, und dann würde die unzusammenhängende Rede ihrer wichtigsten psychologischen Grundlage entbehren[2]).
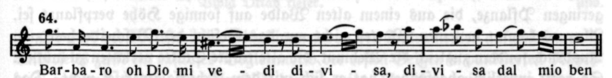
Elisas helle Empörung darüber, daß Agenore sie nicht zu ihrem Aminta lassen will, kommt aufs drastischste zu Beginn ihrer Arie „Barbaro! oh Dio!" (II, 2) zum Ausdruck, wo sie in scharf punktierten Rhythmen mit ihrer Melodie bis zum a² emporstürmt:

63.



Am Anfang des zweiten Abschnitts des Hauptteils erfährt diese Melodik eine weitere Steigerung:

64.



Ein Effekt von höchster Wirkung ist es, wie sie hier (Beisp. 63 bzw. 64, Takt 3 f.) mit dem Worte „divisa" ansetzt, in ihrer Erregung den Atem verliert und erst nach einer Pause, nochmals mit „divisa" beginnend, den Satz zu Ende führt. Man braucht sich solche Stelle nur einmal mit dem nötigen Affekt genau so, wie Gluck sie komponiert hat (mit Steigerung der Tonhöhe) vorzusprechen, um das dramatisch Wirksame, das darin liegt, sofort zu erfassen. Das Vorspiel fehlt diesmal nicht. Es steigert aber nur noch die Wirkung des Arienanfangs. Während nämlich die meisten Vorspiele der Arien jener Zeit ein in sich geschlossenes musikalisches Ganzes bilden und mit Ganzschluß auf der Tonika endigen, endet unser Vorspiel auf der Dominante. Dadurch wird die auf der Tonika anhebende Gesangsmelodie harmonisch zwingend herbeigeführt: nach vergeblicher Mühe, (im Vorspiel) an sich zu halten, entfahren Elisa temperamentvoll die Worte: „Bar-

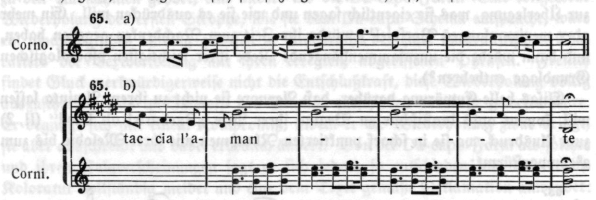
[1]) Vorspiele von 60—70 langen Takten gehören bei Gluck's Zeitgenossen durchaus nicht zu den Seltenheiten.

[2]) Bei Marx, a. a. O., I, 241 f., ist die Arie sehr abweichend beurteilt. Das dortige Urteil scheint mir zu sehr vom Standpunkte des um die Reform Wissenden und mit ihrem Maßstab Messenden abgegeben.

baro! oh Dio mi vedi divisa dal mio ben!" Elisas Erregung „zittert" übrigens buchstäblich in der synkopischen punktierten Viertelnote im ersten Takt Beispiel 63 bzw. 64. Bei der sonstigen Symmetrie der Melodie und ihrer Neigung zu Sequenzbildungen ist solche metrische Finesse um so wirksamer.

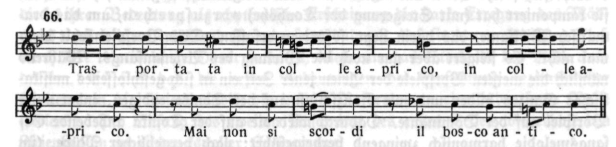
Wie Elisa ihren Aminta, so sucht dieser seine Elisa. Wieder ist es Agenore, der ihn von seinem Vorhaben, die Liebste aufzusuchen, in der Arie „Ogn' altro affetto" (II, 3) abbringen will, indem er ihm darlegt, das lasse sich mit seinen Herrscherpflichten nicht vereinigen.

Diesmal tritt der Instrumentator Gluck auf den Plan. Die ganze Würde und Wichtigkeit, die Agenore sich selbst zu geben bemüht ist, illustrieren die Hörner:



Sie stimmen schon im Vorspiel das Hauptthema an, sie begleiten es im vokalen Teile, und wenn der Sänger auf einem langen liegenden Tone ruht, sind sie es, deren eherner Mund mit markanten Rhythmen die menschlichen Gefühle in der Brust des jungen Königs zum Schweigen zu bringen sucht.

In der Arie „Ah per voi la pianta" (II, 4) vergleicht Aminta sich mit einer geringen Pflanze, die aus einem alten Walde auf sonnige Höhe verpflanzt sei. Aber es kommt in seinen Worten nicht nur das Gefühl der Bescheidenheit zum Ausdruck, sondern zugleich die Wehmut, die alte traute Stätte verlassen zu müssen. So recht innerlich abgefunden hat er sich mit dem Schicksalswechsel nicht. Das ist vom Dichter psychologisch richtig empfunden. Gluck vertieft diese Empfindung aber noch erheblich. Kann man nach dem Lesen der Verse etwa noch im Zweifel sein, wie es im Innern des einstigen Hirten aussieht, nach dem Anhören dieser Musik des Mittelteils ist jeder Zweifel behoben:
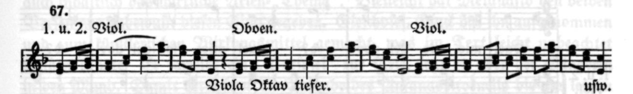


Diese in Chromatik und Synkopen sich hinquälende Melodik mit den seufzenden Wendungen auf „mai non si scordi il bosco antico" gehört musikalisch zu den schönsten Stellen der Oper. Sie ist zugleich für die dramatische Psychologie bedeutsam[1]).

[1]) Der erste Teil der Arie ist weniger wichtig, wenn er auch von Anton Schmid (a. a. O.,

Der Akt wird durch ein Quartett der beiden Liebespaare beschlossen. Es ist als solches eine Seltenheit, zumal es von Metastasio selbst vorgesehen und nicht etwa von Gluck eigenmächtig eingeschaltet ist. Freilich darf man kein streng dramatisches Ensemble erwarten. Auch in diesem Quartett haben wir es durchweg mit einheitlichen Melodien zu tun, die, je nachdem es der Text erfordert, in Bruchstücken an die einzelnen Personen verteilt sind. Wovon hier nur kurz die Rede sein soll, ist die Art, auf die der Komponist hier mit seiner Musik der allgemeinen seelischen Stimmung gerecht wird.

Alexander[1]) denkt ein gutes Werk zu stiften, indem er Tamiri dem neuen König zur Frau gibt. In Wirklichkeit verlieren so aber beide, Aminta und Agenore, ihre Braut. Agenore freilich ist nach kurzem Kampfe bereit, seiner Geliebten zu entsagen, um ihr den Thron zu sichern. Er sucht Aminta zu der entsprechenden Sinnesänderung zu bewegen. Inzwischen kommen beide Mädchen. Nun entsteht ein wirres gegenseitiges Mißverstehen, einer zweifelt immer an der Liebe des andern (es schmeckt etwas nach komischer Oper!), und die wechselseitigen Fragen und Klagen bilden den Inhalt des Quartetts „Ah, tu non sei più mio"[2])! Gluck beschränkt sich auf das Notwendige. Die Form ist knapp (kein Da capo). Die Koloratur fehlt. Das Hauptgewicht liegt — neben der Harmonik und Rhythmik — auf der Instrumentierung. Die Geigen konzertieren mit den Oboen, denen sich die Bratschen in der tieferen Oktav zugesellen:

67.



So wird der Wettstreit der Singstimmen von den Instrumenten aufgenommen[3]). Anderseits zuckt ein rastloses Begleitmotiv der ersten Geigen in punktierten Rhythmen auf und nieder, ein Sinnbild der die vier Menschen peinigenden Unruhe:

68.
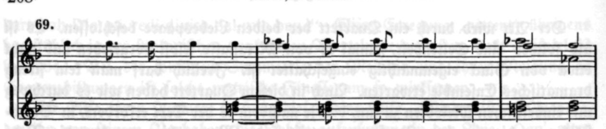


Ein harmonischer Höhepunkt von starker Ausdruckskraft ist jene Stelle, wo sich — entgegen der dichterischen Vorschrift! — alle vier Personen zu den Worten „Ah, mi s'agghiaccia il core" vereinigen, und zwar über dem verminderten Septakkord:

S. 74) gar so obenhin mit dem Schlagwort „Bravour" abgetan wird. Da das Gesamtkolorit der Arie durch den Hinzutritt der Bläser wesentlich, und zwar durchaus nach der dramatischen Seite hin, beeinflußt wird, sagt Schmid auch zu wenig, wenn er lediglich von „Ausfüllung der Harmonie" durch die Bläser spricht.

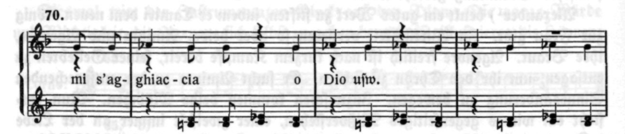
[1]) Marx' Beurteilung des Alexander (a. a. O. I, 241) ist von jener Animosität gegen Metastasio eingegeben, die ihm nur zu oft den Blick trübt.

[2]) Vgl. die zusammenfassenden Bemerkungen über die Gluckschen Ensembles bei E. Kurth, a. a. O., S. 219f.
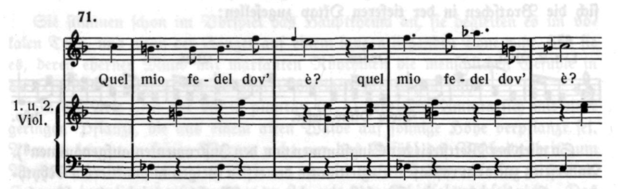
[3]) Ähnliches finden wir in der bildenden Kunst, wenn etwa in der Malerei die Konturen einer menschlichen Figur von einem toten Gegenstand wiederholt werden.



Ein andermal geht Gluck mit dem Text frei um, indem er ein „Oh Dio!“ einschaltet:



Diese Stelle bekommt ihr dramatisches Feuer namentlich durch die Synkopen (♪♩♩♩♪|♪♩♩♩♪), welche die Geigen unausgesetzt dazu hämmern. Poetisch schön und treffend in der Schilderung der inneren Erregtheit (durch den phrygischen Schluß!) ist Tamiris rührende Frage:



Es sind das mancherlei Einzelschönheiten, gleichsam dramatische Geistesblitze, doch darf nicht verschwiegen werden, daß das Quartett als Gesamterscheinung noch zu ungleich wirkt, als daß man es als einen im besten Sinne gelungenen dramatischen Aktschluß bezeichnen könnte. Es trägt die charakteristischen Merkmale einer Übergangserscheinung und wirkt in mancher Beziehung als Kompromiß zwischen Altem und Neuem[1]).

„Il re pastore“ ist eine jener Gluckschen Opern, in denen der Komponist nur selten von der üblichen Da-capo-Form abweicht. Auch im 3. Akt ist formal nichts Besonderes zu bemerken. Die Koloratur spielt im allgemeinen eine große Rolle. Aus der Menge des Durchschnitts wähle ich zwei Arien aus, an denen man die Klaue des Löwen erkennt.

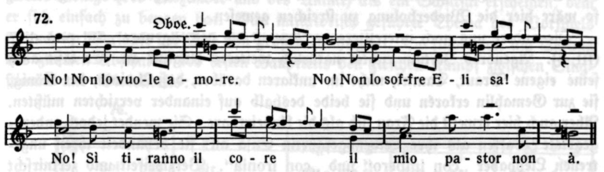
Die dramatische Situation ist kurz folgende. Aminta ringt sich zu dem Entschluß durch, lieber auf den Thron als auf Elisa zu verzichten. Agenore bekommt auf seine Frage, wie Aminta sich entschieden habe, die Antwort: „Il dover mio

[1]) Während Marx (a. a. O. I, 242 f.) für das Quartett nur Geringschätzung hat, lobt Schmid (a. a. O., S. 75) wenigstens — und mit Recht — die „schöne, durchaus edle Gesangsführung“.

a compir son disposto", was Agenore (fälschlich) deutet, der andere wolle seiner Königspflicht gehorchen und auf Elisa verzichten. Dieses Mißverständnis erzeugt die üblichen Metastasianischen Verwirrungen. Agenore hat nichts Eiligeres zu tun, als Elisa von dem vermeintlichen Entschluß ihres ehemaligen Bräutigams zu unterrichten. Elisa denkt nicht daran, den Geliebten aufzugeben, ist von seiner Untreue auch keineswegs überzeugt und ihrerseits entschlossen, ihm Treue zu halten. Dieser Entschluß, bittere Vorwürfe, Seelenangst und nicht zuletzt ein festes Vertrauen kommen in Elisas Arie „Io rimaner divisa" (III, 4) zum Ausdruck.

An die Stelle des instrumentalen Vorspiels tritt diesmal gleichsam ein vokales. Als Adagio singt Elisa die Worte „Io rimaner divisa dal caro mio pastore!" Langsam, zögernd, sinnend kommen diese Worte über ihre Lippen, deren Sinn sie gar nicht begreifen kann. Man muß beachten, daß bereits vom Dichter in den beiden ersten Versen etwas Vorspielartiges vorgebildet wurde. Diese Verse bedeuten nämlich lediglich eine kurze Zusammenfassung dessen, was im vorhergehenden Dialog verhandelt wurde. Ja, noch mehr. Auch äußerlich treten sie schon in der Dichtung als etwas anderes, von den andern Versen sich Unterscheidendes hervor, indem sie nämlich überschüssig sind. Die erste Strophe hat sechs, die zweite — regulär — vier Verse. Die erste Strophe beginnt formal erst mit dem dritten Verse, und inhaltlich liegt die Sache nicht anders. Erst mit Elisas Protest: „No! Non lo vuole amore: No! non lo soffre Elisa!" beginnt auch inhaltlich das wirkliche Arien-„Thema". Vielleicht hat Metastasio den beiden Versen nur unbewußt diesen Sinn gegeben. Gleichviel, Gluck hat ihn aufgenommen und zum künstlerischen Wirkungsmittel gemacht, was im Text leicht unbeachtet bleiben konnte. Er schreibt ein „Vorspiel" zur Arie, legt es aber der Sängerin in den Mund. Damit vertieft er die Aufgabe des Anfangsritornells bis zur letzten psychologischen Konsequenz. Diese Aufgabe besteht darin, daß die eigentliche Arie in ihrer Musik und ihrem Text vorbereitet und zwingend herbeigeführt werde.
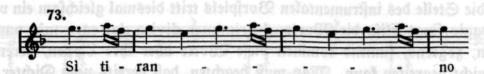
Im zehnten Takt beginnt die eigentliche Arie Andante. Eine wichtige Rolle spielt gleich zu Beginn die Oboe. Sie ist ähnlich wie in den Fulvia-Arien im „Ezio" (I, 4 und namentlich III, 10) verwendet. Auch das imitatorische Element tritt hier ebenso hervor wie dort. Immer handelt es sich für den Komponisten Gluck ja um die Charakterisierung eines edeln weiblichen Herzens. Daß er sie mit gleichen Mitteln durchführt, ist ein wertvoller Beleg für seine künstlerische Konsequenz. Schlicht und bestimmt, ohne jede Wortwiederholung, singt Elisa die erste Strophe, und wie ein Echo folgt ihr in der Oberquint süß klagend die Oboe:
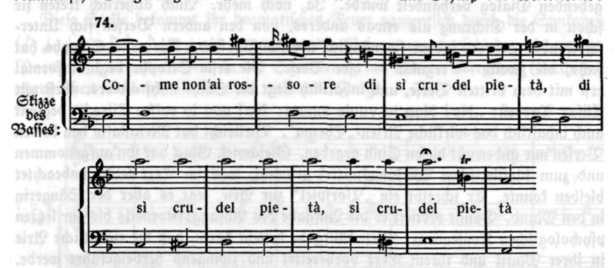


Die Streicher bilden den neutralen Hintergrund zu diesem farbigen Bilde. Sie beschränken sich auf einfache nachschlagende Achtel. Erst durch solche Ökonomie,

die für Gluck bezeichnender ist als für irgendeinen seiner Zeitgenossen, gewinnt das betreffende Kunstmittel seine eigentümliche ästhetische Wirkung.

Die Koloratur ist äußerst sparsam angewendet. Von eigentlicher Virtuosität, die sich hier auch herzlich schlecht ausgenommen hätte, fehlt jede Spur. Nur im ersten Hauptteil der Arie finden sich drei Koloraturansätze, von denen keiner länger als zwei Takte ist. Im ersten Fall wird die Arienmelodik lediglich gesteigert weitergeführt, und diese Steigerung ist durch das erregt hinausgesprühte „tiranno" innerlich begründet:
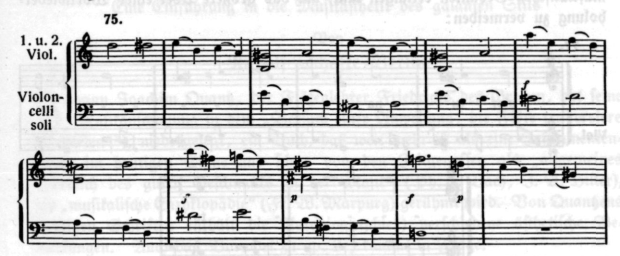


Geigen und Oboen spielen diese Miniaturkoloratur unisono mit. Die höchste dramatische Steigerung der Arie bietet die Melodie am Schluß des Mittelteils:



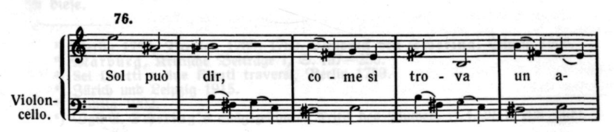
Elisas Charakter wächst zu tragischer Größe empor. Sie schleudert in heftigstem Affekt dem Agenore die Frage entgegen, ob ihm wegen seines „grausamen Mitleides" nicht die Schamröte ins Gesicht steige. Die bebende Synkopierung zu Anfang, die verminderten Septakkorde, die achtmalige Wiederholung des a² und der chromatisch sich hin und her windende Baß sind Eingebungen eines reifen Kunstgefühls, die auch einer Reformoper zur Ehre gereichen könnten. Daß nach diesem tragischen Ausbruch höchster Leidenschaft das Da capo einsetzt, ist ein von Gluck der Zeit gezollter Tribut, den wir bedauern mögen: wenn irgendwo, so wäre hier die Wiederholung zu streichen gewesen.

Die andere uns noch interessierende Arie ist die des Agenore „Sol può dir" (III, 6). Agenores Irrtum richtet natürlich weiteres Unglück an. Er läßt auch seine eigene Braut, Tamiri, nicht im unklaren darüber, daß Aminta, der König, sie zur Gemahlin erkoren und sie beide deshalb auf einander verzichten müßten. Aber auch hier erweist die Frau sich als die Unbeirrbare. Sie wendet jedoch andersgeartete Waffen als ihre Leidensgefährtin Elisa an: sie behandelt ihren ungetreuen Liebhaber „con impero" und „con ironia". Verzweifelt und zerknirscht bleibt Agenore schließlich allein zurück und bejammert (in der genannten Arie) sein Unglück und seine Qualen.

Es soll nicht verschwiegen werden, daß dem unbefangenen Leser des Dramas dieser merkwürdige Liebhaber einigermaßen als komische Figur erscheint. Anders ergeht es dem Hörer der Oper. Gluck hat mit künstlerischem Ernst und musikalischem Vermögen aus dieser schiefen Gestalt einen warm empfindenden Menschen gemacht, der unter der Macht eines tragischen Geschicks steht. Wir haben es mit einem Monolog zu tun. Zu Beginn der Arie ist Agenore in trauriges Nachsinnen versunken. Hier ist ein Instrumentalsatz, das Arienvorspiel, einmal wirklich am Platze. Gluck will in diesem Falle seiner Musik zweifellos vertiefte dramatische Bedeutung geben, dafür zeugt die außergewöhnliche und eigenartige Instrumentierung des Vorspiels und seine sorgfältige Arbeit:
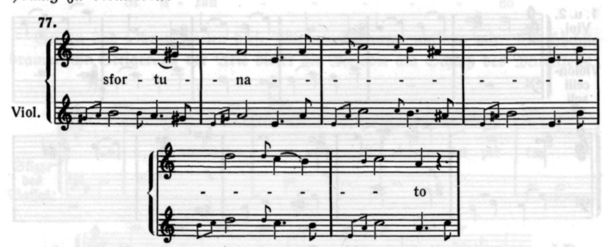


Schon der mit zwei chromatischen Tönen in langen halben Noten aufwärts gehende musikalische Gedanke, den die Geigen anstimmen, hat ein individuelles Gepräge; er will zu keinem der überkommenen Melodieschemata so recht passen. Der durch das imitatorische Wechselspiel der Geigen und Violoncelli versinnlichte „Kampf" zwischen den Instrumenten ist uns ein Gleichnis des in der Seele Agenores vorgehenden Kampfes. Hinzukommt in diesem Fall noch die Tonart (A-moll) und die Dynamik. Im allgemeinen sind nämlich bei Gluck um diese Zeit dynamische Bezeichnungen so selten, daß ihre gehäufte und konsequente Anwendung etwas zu bedeuten hat. Diese flackernde Dynamik deutet auf die in Agenores Innerstem ständig zwischen Extremen wechselnden Empfindungen. Zieht ihn doch sein Herz nach wie vor stürmisch zu Tamiri hin, und nur seine in Hofluft gereifte Gesinnung mit ihrer Ehrfurcht vor der Konvention läßt ihm den Wunsch eines, ja, wie er glaubt, zweier Könige (des Alexander und des Amint) als ein Schicksal erscheinen, dem er sich einfach zu beugen hat. Das imitatorisch geführte Thema des Vorspiels ist auch im Verlaufe der Arie von großer Wichtigkeit. So finden wir am Anfang des zweiten Abschnitts des ersten Hauptteils den gleichen Kampf zwischen Singstimme und Violoncello:



-man - te in que - sto sta - to

Und wenn wir in dieser Arie einer Koloratur begegnen, so handelt es sich dabei um ein musikalisch-dramatisches Ausdrucksmittel im eminenten Sinne des Wortes. Man hat hier die Empfindung, daß der Text für das, was der Musiker zu sagen hatte, nicht ausreichte und Gluck deshalb auf e i n e Textsilbe einen längeren musikalischen Gedanken erklingen läßt, um das größere Übel einer Wortwiederholung zu vermeiden:



Die Rolle der Geigen ist charakteristisch. Prinzipiell gehen sie collā parte, aber durch ihre mannigfach gearteten besonderen Vorschläge leihen sie der Gesamtmelodie jenes Unruhige, Zerrissene, innerlich Unbefriedigte, das dem seelischen Zustande des Agenore und damit der dramatischen Situation gemäß ist. Die gedehnten halben Noten sind, wie sie im Instrumentalvorspiel vorkommen, für die Melodik der ganzen Arie bezeichnend. Ihr ist etwas Sinnendes und Grüblerisches eigen. Man denkt unwillkürlich an das Hebbelwort: „Ich verstehe die Welt nicht mehr."

Wer die italienischen Opern Gluck's vorurteilslos überprüft, wird nach Beiseiteräumen vieles im Sinne der Reform altmodischen und unbrauchbaren Gerümpels immer wieder auf Keime stoßen, wie sie von mir an einigen Beispielen aufgewiesen wurden. Die Summe dieser vereinzelten Keime aber läßt unschwer den Weg erkennen, den Gluck, ein Werdender und Wollender, im Verlaufe zweier Jahrzehnte ging.

Quantz als Ästhetiker

Eine Einführung in die Musikästhetik des galanten Stils

Von

Rudolf Schäfke-Berlin

Johann Joachim Quantz, der Flötenlehrer Friedrichs des Großen, hat seine Musikanschauung in dem „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen"[1]), niedergelegt, ein Buch, das weit mehr ist als eine Instrumentenschule im heutigen Sinne und schon von den Zeitgenossen als „allgemeines Lehrbuch des guten Geschmacks in der Musik" (Ph. E. Bach, J. A. Hiller), als „musikalische Enzyklopädie" (Fr. W. Marpurg) gerühmt wird. Von Quantzens sonstigen Schriften enthält die Autobiographie[2]) verschiedene ästhetische Bemerkungen. Auch das Vorwort zu op. 2[3]) kommt in Frage.

Viel behandelt ist wegen ihrer großen Wichtigkeit für die Musikpraxis der Mitte des 18. Jahrhunderts Quantzens angewandte Ästhetik, seine Vortragslehren hinsichtlich der Agogik, Dynamik und besonders der Ornamentik. Ich berücksichtige sie nur so weit, als sie mit seinen allgemeinen ästhetischen Ansichten in Zusammenhang stehen, und stelle diese Grundanschauungen in den Vordergrund der Betrachtung. Ihrer hat, soviel ich sehe, bisher nur Hugo Goldschmidt in seinem Buch über die „Musikästhetik des 18. Jahrhunderts"[4]) kurz Erwähnung getan. Seine Ausführungen leiden hier wie in dem ganzen Werk darunter, daß er — ebenso wie Paul Moos in seiner „Modernen Musikästhetik in Deutschland"[5]) — alle historischen Gegebenheiten, anstatt sie lediglich geschichtlich zu begreifen und einzuordnen, unter dem einseitigen Gesichtspunkt des Hartmannschen „konkreten Idealismus" betrachtet und wertet, was sehr oft zu Entstellungen führt[6]). Daß es über Quantzens ästhetische Fundamentalansichten nicht mehr Literatur gibt, ist erklärlich. Denn er ist auf diesem Gebiete, einzelne Punkte ausgenommen, die noch nicht beachtet wurden, kein originaler Denker. Quantz ist Anhänger der damals herrschenden Musikästhetik des galanten Stils. Eine Darlegung seiner künstlerischen Überzeugungen dient deshalb zugleich als Einführung in diese.

[1]) Berlin 1752, Breslau 1780, 1789, Neudruck von Schering, Leipzig 1906.
[2]) Marpurg, Kritische Beiträge I, S. 197—250.
[3]) Sei Duetti a due Flauti traversi, Berlin 1759.
[4]) Zürich und Leipzig 1915.
[5]) Leipzig 1902.
[6]) Vgl. A. Schering's ausgezeichnete Kritik des Buches, Z. f. M. I, 298—309.

Über die Frage, von welcher Literatur der Schriftsteller Quantz abhängig ist, gibt er selbst keinen Aufschluß. Vielmehr berichtet er in der Autobiographie, seine Ideen von der Tonkunst seien ihm aus der Beobachtung der künstlerischen Praxis, besonders während der Auslandsreise nach Italien, Frankreich und England, und vor allem aus dem Umgang mit dem Dresdener Konzertmeister J. G. Pisendel erwachsen. Das ist sicher richtig, aber es ist nicht alles. Die Flötenschule zeigt bei näherer Betrachtung deutliche Beziehungen zu bestimmten musiktheoretischen Schriften, die sich bis auf die Übernahme prägnanter Ausdrücke erstrecken. Ich lasse die Frage nach der Beeinflussung der Quantzschen Generalbaß- und Verzierungslehre offen, auf die wahrscheinlich seines Lehrers Fr. Gasparini „Harmonico pratico al cembalo" (Rom 1708), Tosi's „Anleitung zur Singkunst" (1723, deutsch 1757) und Johann David Heinichens „Generalbaß in der Komposition" (1728) gewirkt haben. Von seinen ästhetischen Darlegungen ließe sich a priori — selbst wenn sie nicht in manchen Einzelheiten, z. B. in der Beschreibung der französischen Tanztypen und italienischen Instrumentalformen, zu erweisen wäre — eine Abhängigkeit von J. Mattheson annehmen. Die Spuren seiner Schriften, besonders des „Vollkommenen Kapellmeisters" (1739), finden sich in der gesamten kritischen Literatur der Zeit, so auch bei Quantz. Eine andere Einflußquelle geht von dem befreundeten Christian Gottfried Krause aus, dessen im gleichen Jahr erschienenes Buch „Von der musikalischen Poesie" Quantz bei der Abfassung seiner Flötenschule laut Zitat bereits vorlag. Krause wird nicht nur durch seine Schriften, sondern ebenso durch den persönlichen Verkehr auf Quantz, der jeden Mittwoch als Gast bei ihm weilte[1]), gewirkt haben. Ferner verrät die Flötenschule an vielen Stellen die Kenntnis und Benutzung von Heinichens Einleitungstraktat zum „Generalbaß in der Komposition". Auch zu Johann Adolph Scheibe's „Kritischem Musikus"[2]) sind Beziehungen vorhanden. Bei alledem ist zu betonen, daß Quantz sich vorteilhaft von einer großen Zahl damaliger Musikschriftsteller — zu ihnen gehört auch Krause — abhebt, die sich oft mit spaltenlangen heimlichen Zitaten fremder Autoren schmücken. Wie über das musikalische, so waren eben auch über das schriftstellerische Plagiat die Ansichten zu jener Zeit weitherziger als heute. Quantz übernimmt wohl diese oder jene Idee, diesen oder jenen treffenden Ausdruck aus der ihm vorliegenden Literatur, aber er durchtränkt alles mit einer Fülle eigenen Erlebens und Beobachtens und wahrt die Selbständigkeit seines Urteils. Mitunter nämlich erkennt man zuerst an polemischen Bemerkungen Quantzens die Quelle, die er benutzt.

1. Das Musikideal.

Für die kritische Betrachtung jeder Ästhetik ist von entscheidender Bedeutung die Frage, von welcher praktischen Kunsterfahrung der Reflektierende ausgeht.

---

[1]) Friedrich Nicolai, Anekdoten von König Friedrich II. von Preußen und von einigen Personen, die um ihn waren. 6 Hefte in 2 Bänden, Berlin und Stettin 1788/92, Bd. II, S. 161—62 Anm.

[2]) Hamburg 1737—40, 2. vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745. Quantzens Forderung z. B., daß ein guter Musiker „die Mathematik samt den unter ihrem Bezirke stehenden Wissenschaften, die Weltweisheit, die Dichtkunst und die Redekunst" studieren solle (Flötenschule, Einleitung, § 19), ist einer der Hauptgedanken Scheibe's, den er immer wieder verficht.

Mit der Gesamtheit der künstlerischen Erlebnisse ist Gehalt und Grenze der Ästhetik gegeben. So lassen sich aus dem um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland herrschenden Musikgeschmack die Grundanschauungen der Quantzschen, überhaupt der zeitgenössischen Ästhetik entwickeln. Für die Kennzeichnung dieses Geschmacks ist zunächst die Stellung zu den damals führenden Nationalstilen, der französischen und italienischen Musik, von Wichtigkeit. Beide begriff die Zeit als Gegensätze, und zwar im Stil, in den Formen, im Charakter, in der Ornamentik, im Vortrag. Quantz führt, in Übereinstimmung mit den anderen Schriftstellern der Epoche, den Unterschied etwa so aus:

Der französische Stil legt das Gewicht auf Einheit bis zur ermüdenden Einförmigkeit, der italienische sucht die Mannigfaltigkeit. Jener ist deutlich, dieser häufig bunt bis zur Verworrenheit. In formaler Hinsicht stehen die französischen Tanztypen den italienischen reinen Instrumentalformen gegenüber. Als geistigen Gehalt bevorzugen die Franzosen das Schimmernde (Brillante), Geistreiche, Lebhafte, während die Italiener einerseits das Zärtliche, Schmeichelnde, Kantable, andererseits — besonders seit Tartini und dem späteren Vivaldi, also etwa seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts — das Freche, Ausschweifende, Bizarre bis zum Aufgeben jeden Affektgehalts und Beschränkung auf reinmusikalische Ideen[1]) pflegen. An Verzierungen benutzt die französische Musik nur die verschiedenen Vorschlags- und Trillerarten, die „wesentlichen Manieren"; die italienische verlangt, wenigstens in langsamen Sätzen, die Improvisation von „willkürlichen Veränderungen", zu denen theoretische Kenntnis des Ausführers erforderlich ist. Daraus ergibt sich für den Vortrag, daß die Reproduktion französischer Stücke eng an die objektiv fixierte Komposition gebunden, also eingeschränkt, „sklavisch" ist, die italienische Musik dagegen subjektive Freiheit und Willkür zuläßt, ja fordert. Bis in Einzelheiten der instrumentalen Technik hinein erstreckt sich der Unterschied der Ausführung. Die französische Tanzmusik verlangt einen kurzen, scharf artikulierten Bogenstrich der Violinen, die italienische einen langen, schleppenden, schleifenden. Alle diese Wesensunterschiede bewirken eine verschiedene praktische Verwendung. Die französische Musik, die zwar die Sinne belustigt, den musikalischen Verstand aber müßig läßt, eignet sich mehr für Liebhaber als für Kenner, welche die italienische Musik voraussetzt[2]).

Wegen dieser vollständigen inneren und äußeren Gegensätzlichkeit herrschte in der Geschichte der musikalischen Praxis und des Geschmacks ein jahrhundertelanger Kampf zwischen der Musik jener beiden Nationen. Er beginnt im 8. Jahrhundert mit der Einführung des römisch-gregorianischen Gesanges in Gallien. Johannes Diaconus berichtet von einem Streit zwischen fränkischen und römischen Sängern vor Karl dem Großen, bei dem der Kaiser den Italienern den Vorzug gegeben habe. Schon zu jener Zeit soll der gallikanische Gesang einfach, der römische reich an Zierfiguren und Vortragsmanieren gewesen sein[3]). Handelte es sich hier um Kirchenmusik, so entzündet sich mit der Entwicklung der

---

[1]) Vgl. die Bemerkungen Fr. Couperins in der „L'art de toucher le clavecin," Paris 1717, S. 40—41; Chr. G. Krause, „Lettre à Mons. le Marquis de B". Berlin 1748; deutsche Übersetzung bei Marpurg, Kritische Beiträge, Bd. I, S. 1—23.

[2]) Flötenschule XVIII, 56/76. Die römische Ziffer bezeichnet das Hauptstück, die arabische den Paragraphen.

[3]) Siehe P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien I³, 227, 237/8.

Opern- und Instrumentalmusik der Kampf von neuem. Vor allem in Frankreich ruhte die literarische Fehde kaum. Aus dem 17. Jahrhundert sind Saint-Evremont und Mothe-Le-Vayer zu nennen, zu Beginn des 18. die Kontroverse Raguenet—Lecerf de Vieuville. Um die Mitte des Jahrhunderts entfesselt das Auftreten der italienischen Buffonisten in Paris (Serva padrona 1752) eine Flut von Schriften, deren bekannteste Rousseau's „Lettre sur la musique française" (1753) ist. Ihren Höhepunkt erreicht diese polemische Literatur während der Wirkungszeit Gluck's (Arnaud—Marmontel).

In Deutschland, das in dieser Periode von der Tonkunst der beiden Nachbarländer abhängig ist, herrscht im 17. Jahrhundert zunächst die italienische Musik (H. L. Hasler). In den letzten Dezennien des Jahrhunderts dringt die französische Ballettmusik vor (J. K. F. Fischer), die ihrerseits wieder in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts vor der italienischen Musik, besonders der neuen Form des Konzerts, zurückweicht. Dieses Stadium besteht bei Quantz. Er ist geneigt, den Italienern — freilich nicht ihrer Instrumentalmusik seit 1720[1]) — den Vorzug zu geben. Inzwischen hatte man jedoch in Deutschland die Einseitigkeit abgelegt. Man ergriff jetzt „das Gute allenthalben, wo man es fand"[2]) und bildete daraus den „vermischten Stil". Er ist Quantzens Ideal. Weder der Gedanke noch der Begriff stammt von ihm, auch nicht von Pisendel, den er als seinen Lehrer hierin nennt[3]). Den Ausdruck „stile misto" kennt schon das 17. Jahrhundert, doch wird darunter etwas anderes, nämlich die Verbindung rezitativischer und melodischer Faktur verstanden. Einen einheitlichen gemischten Nationalstil hat zuerst Georg Muffat in Deutschland eingeführt. Im Vorwort zum «Apparatus musico-organisticus» (1690) bezeichnet er seine Schreibart als deutsch-italienisch-französischen Mischstil und ist überzeugt, damit eine Neuerung zu bringen[4]). Ähnlich sagt er in der Widmung zum „Florilegium primum" (1695), sein Werk enthalte „nicht einerlei, sondern verschiedener Nationen best zusammengesetzte Art", „menge die französische Art der deutschen und welschen ein"[5]). Wie seitdem in der musikalischen Praxis Deutschlands französische und italienische Elemente verbunden erscheinen[6]), so taucht auch in der ästhetischen Literatur das Ideal des vermischten Geschmacks vielfach auf, z. B. bei Heinichen[7]) und bei Chr. G. Krause[8]). Wenn Quantz diesen Mischstil als spezifisch deutsch hinstellt, so macht Marpurg[9]) mit Recht darauf aufmerksam, daß damals in Wirklichkeit auch in Frankreich und Italien ein solcher bestand[10]).

[1]) Tartini und der spätere Vivaldi. Derselbe Gegensatz in der Wertschätzung älterer und neuerer italienischer Musik bei Tosi (a.a.O. S. 182ff), Scheibe (a.a.O., S. 27 Anm., 146) und bei Riccoboni, Réflexions historiques et critiques, Amsterdam 1740 (Marpurg, Beiträge I, 41).

[2]) Krause, Lettre, a. a. O. I, 22.

[3]) Autobiogr., a. a. O. I, 210—11.

[4]) Tu stylum hunc meum, illa quam praestantissimorum Organoedorum Germaniae, Italiae ac Galliae praxi ac consuetudine adeptus sum experientia mixtum, ac nondum adeo notum ac solitum interea proba, et si allubet, approba.

[5]) D. T. Ö. I, 2.

[6]) Siehe hierüber Quantz, Flötenschule XVIII, 82ff.

[7]) a. a. O., S. 10—11 Anm.

[8]) Lettre, a. a. O.

[9]) Anmerkungen zu Krause's Lettre, a. a. O. I, 46.

[10]) Man denke an die Einführung französischer Tanztypen in Italien und umgekehrt italienischer Formen in Frankreich.

Bezeichnet der „vermischte Geschmack" Quantzens Musikideal im Hinblick auf die zeitgenössische Tonkunst, so gibt der Begriff des galanten Stils die Abgrenzung gegenüber der Vergangenheit. In der poetischen Literatur reicht dieser Stil bis zur Pastoraldichtung der Renaissance, der ja auch die erste Oper angehört, zurück. In der Musik taucht der Begriff mit der französischen Tanzmusik auf, die man im Gegensatz zu anderen Formen als „Galanterie" bezeichnete. Das Galante bedeutet hier aber zunächst keinen bestimmten musikalischen Stil. Kuhnau schließt im „Quacksalber" (1700) noch nicht die Polyphonie davon aus; höchstens die Kunst des doppelten Kontrapunkts geht nach ihm darüber hinaus. Seiner Auffassung entspricht in der Dichtung etwa die stilistische Bedeutung, die das Galante bei den französischen Preziösen des 17. Jahrhunderts angenommen hat. Erst in den folgenden Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts wird der Begriff allmählich mit der in Frankreich und Italien (Fr. Couperin, Dom. Scarlatti) sich ausbildenden Homophonie und Kantabilität verknüpft und bekommt damit ein festumrissenes Stilgepräge, dessen Hauptmerkmal die Gegnerschaft gegen die „gearbeitete" polyphone Kunst ist. Dieser Zustand ist bereits bei Heinichen (1728) erreicht. Quantz verfährt sowohl als Komponist wie als Schriftsteller mit dem Kontrapunkt bei weitem nicht so unduldsam wie jener. Er bekennt von sich das Streben, Polyphonie und homophone Kantabilität in eine höhere Einheit zu verschmelzen[1]). Seine Werke zeigen denn auch deutliches Interesse für polyphone Arbeit, und in der sorgsam durchdachten, kontrapunktischen Gestaltung des Akkompagnements erblickten schon die Zeitgenossen einen Hauptreiz seiner Konzerte[2]). In der Flötenschule erklärt er die Polyphonie nicht in Bausch und Bogen für „Pedanterei", schätzt das Quatuor als Prüfstein in ihr, zitiert Telemann's Triosonaten als Beispiele gut „gearbeiteter" Musik und findet Anerkennung sogar für den doppelten Kontrapunkt. Und anstatt diesen Stil für gänzlich veraltet und unbrauchbar auszugeben, schreibt er ihm vielmehr für bestimmte Zwecke bleibende Bedeutung, ja Überlegenheit über die Schreibart seiner Zeit zu:

„Der kirchenmäßig prächtige Stil der älteren Musik, wenn sie auch auf dem Papier öfters steif und trocken aussieht, tut im großen Raum und bei zahlreicher Besetzung eine viel bessere Wirkung als ein galanter und mit vielen kleinen Figuren und geschwinden Noten gezierter Gesang"[3]).

Hier ist der Zusammenhang sichtbar zwischen dem Übergang zum galanten Stil und der Verlegung des Schwerpunktes der musikalischen Kunstübung von der Kirche in die Kammer. Die Ästhetik dieser Periode geht von der weltlichen Musik aus. Die kirchliche Tonkunst, insoweit sie eine Pflegestätte der Polyphonie blieb, verschwindet aus ihrem Gesichtskreis. Nicht Johann Sebastian Bach, sondern Philipp Emanuel, daneben etwa Johann Adolf Hasse, sind die typischen Vertreter dieses Geschmacks. Die Erscheinung des Thomaskantors bedeutet nicht nur in den Formen, sondern vor allem im kontrapunktisch-polyphonen Stil einen Abschluß früherer Entwicklungen, der in eine Zeit hineinragt, die einem neuen Ideal nachstrebte. Die Zeitgenossen lehnten seine Kunst nicht etwa als zu fortschrittlich, sondern als rückständig, veraltet ab. J. A. Scheibe's Bachkritik zeigt das:

[1]) Autobiographie, a. a. O., S. 225.
[2]) Nicolai, a. a. O. I, 253—54.
[3]) Autobiographie, a. a. O., S. 216—17; vgl. auch Flötenschule XVI, 18—19.

„Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte . . Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehmals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beide von dem Natürlichen auf das Künstliche und von dem Erhabenen aufs Dunkele geführet, und man bewundert an beiden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

„Wer die musikalischen Regeln in Ansehung der Reinigkeit und Kunst noch so gut beweiset, dabei aber nicht natürlich und ordentlich denket, der wird zwar wohl durch seine mühsame Arbeit eine Verwunderung erwecken, keineswegs aber rühren"[1]).

Diese Sätze enthalten in nuce die Ästhetik des galanten Stils mit ihren Grundanschauungen, die ich unten entwickeln werde.

Von Quantz kann man nicht sagen, daß bei ihm bereits „das Verständnis der J. S. Bachschen Zeit schwinde"[2]). Er zieht die Grenze gegen die für ihn leblose Vergangenheit etwa Ende des 17. Jahrhunderts[3]). Die Verbindungslinien, die zur Praxis der älteren Zeit führen, sind demnach bei ihm noch sichtbar, wenn auch nicht so klar wie bei Mattheson, dessen Musikauffassung den Übergang zwischen beiden Zeitaltern am besten darstellt. Indessen bedeutet Quantzens maßvolle Würdigung und Verwendung des Kontrapunkts nur einen individuellen Vorbehalt gegenüber radikalen Ansichten, keineswegs eine völlige Trennung vom damaligen galanten Zeitgeschmack, zu dem er sich vielmehr im übrigen, auch in der prinzipiellen Wertung des Polyphonen an sich, bekennt.

2. Die ästhetischen Grundbegriffe.

Dieses ihr galantes Musikideal hat die Epoche mittels eines Systems stehender, allgemein gebräuchlicher Begriffe gedanklich erfaßt und festgelegt. Ihre Herkunft und Bedeutung zu kennen, ist für das Verständnis der damaligen Ästhetik Vorbedingung. Sie sind aus Begriffen der Philosophie, Poetik oder Kunstgeschichte teils entstanden, teils gehen sie ihnen parallel, teils nehmen sie diese vorweg. In jedem Falle erweisen sie den engen Zusammenhang der Musikästhetik mit jenen anderen Disziplinen, den die bisherigen Darstellungen[4]) nicht erkennen lassen. Die Meinung, daß diese musikästhetischen Reflexionen lediglich aus der praktisch-fachmännischen Erfahrung herausgewachsen seien, eine reine „Musikerästhetik" gegenüber der von Philosophen konstruierten und daher ziemlich belanglosen „Musikästhetik" bildeten[5]), ist unhaltbar. Einmal ist damals wie später und wie im Altertum ein gut Teil der fortschrittlichen Arbeit den Laien zu verdanken[6]), und dann standen in dem Jahrhundert, das sich selbst mit Stolz das philosophische nannte, auch die Musiker von vorneherein im Banne der geistigen Strömungen der Aufklärung, die in erster Linie Philosophie und ästhetische Literatur der Dichtung

[1]) Kritischer Musikus, 2. Aufl., S. 62, 880.

[2]) Schering (Flötenschule, Neudruck, S. 257 Anm.)

[3]) Flötenschule XVIII, 82/85. Ähnlich Scheibe, a. a. O., S. 758ff.

[4]) A. Schering, Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung (Z. I. M. G. VIII, 1906/07, S. 263—71, 316—22). H. Goldschmidt, a. a. O.

[5]) H. Kretzschmar, I. Kants Musikauffassung, 1904 (ges. Aufsätze II, 243).

[6]) Man denke an Chabanon. Auch in Chr. G. Krause überwiegt der Liebhaber den Musiker.

bewegten[1]). So war es natürlich, daß sie für die Probleme ihrer Kunst Klärung suchten, indem sie die bestehenden philosophischen und ästhetischen Begriffe und Formeln auf die Musik anwandten, soweit sie ihnen hierzu geeignet dünkten. Damit werden ihre Betrachtungen im Fundament zu einem Teil der allgemeinen philosophischen Ästhetik, in dessen Ausbau sie allerdings als Fachleute produktiv verfuhren.

Gemäß der negativen Orientierung an der polyphonen Musik der Vergangenheit — und der neuesten italienischen Instrumentalkunst, deren Beurteilung ihr in vielen Punkten parallel geht[2]) — bilden jene grundlegenden Begriffe eine Reihe von Gegensatzpaaren, die folgende Tabelle ergeben:

Musik

„gearbeitete", polyphone	„galante", homophone
Verstand (Einbildungskraft)	Herz
nachahmend, malend	ausdrückend
Verwunderung	Rührung
heftige, gewaltsame Leidenschaften	sanfte Affekte
Begeisterung und Einbildung	Zärtlichkeit, Liebe
Scharfsinnigkeit und Witz	
Auge	Ohr
pedantisch	angenehm, gefällig
Harmonie, Kontrapunkt	Melodie, Gesang, Kantabilität
Einheit	Mannigfaltigkeit
dunkel, verworren	klar, deutlich
Kunst, Künstelei	Natur
Schwulst (Gotik)	Simplizität, edle Einfalt (Antike)
Kenner	Liebhaber

Der entscheidende Einwand gegen die polyphone Kunst der früheren Zeit ist der, daß sie nur den Verstand oder die Einbildungskraft (Phantasie) beschäftige, während wahre Musik das Herz, den Sitz der Gefühle und Affekte, bewege.

Aus diesem Grundgedanken ergibt sich zunächst die Ablehnung der Tonmalerei, vor allem der tonmalerischen Nachbildung einzelner hervorragender Wörter in der Vokalmusik. Von ihrer Verbreitung noch im Jahre 1739 berichtet Mattheson[3]):

„Ich darf wohl sagen, es sei schier kein musikalisches Werk, ja fast keine Arie anzutreffen, darin sich nicht dergleichen schwache und schlechtbeurteilte Künste hervortun."

---

[1]) Ein Bild davon, wie durchtränkt selbst subalterne Durchschnittsmusiker der Zeit mit philosophischen Ideen waren, geben des Berliner Kammertheorbisten E. G. Baron's „Zufällige Gedanken über verschiedene musikalische Materien" (Marpurg, Beiträge II, 124). Auch Quantz tritt in einer seiner polemischen Schriften für die herrschende Wolffsche Philosophie ein (Brief an Herrn J. G. Hofmann vom 11. August 1739 in Marpurg's kritischen Briefen über die Tonkunst).

[2]) Die Gleichartigkeit dieser doppelten Ablehnung ist besonders deutlich bei Scheibe sichtbar.

[3]) a. a. O., S. 202.

Auch Bach und Händel haben eine Vorliebe für solche klanglichen Nachahmungen. Schon Heinichen mahnt zur Vorsicht hierin. Mattheson läßt sie nur noch „sehr gedeckt und heimlich" im Akkompagnement zu. Um die Mitte des Jahrhunderts empfindet man die Tonmalerei allgemein als „lächerlich". Sämtliche Schriftsteller werden nicht müde, sie zu verspotten. Quantz, der in der Flötenschule[1]) die ältere Vokalmusik deswegen tadelt, scheint sogar ein satirisches Gedicht auf jene malerische Nachbildung einzelner Wörter verfaßt zu haben[2]). In derselben Weise wie Lessing später im Laokoon (1766) die Grenze zwischen Malerei und Dichtung zieht und der Poesie im Gegensatz zur Breitingerschen Auffassung von der „redenden Malerei" statt Beschreibung äußerer Erscheinungen die Darstellung von Leben, Handlung und Charakteren zuweist, vollzieht schon vorher die Musikästhetik die Scheidung der Tonkunst von den bildenden Künsten, und zwar hier besonders in kritischer Auseinandersetzung mit Batteux, der alle Künste auf das Prinzip der Naturnachahmung zurückführte[3]). Die theoretische Begründung dieses Geschmackwandels basiert nun auf jener grundsätzlichen Gegenüberstellung von Verstand und Herz. Der Verstand betrachtet die Musik unter der Kategorie der Nachahmung, indem er Beziehungen, Ähnlichkeiten mit gewissen Gegenständen und Vorgängen der äußeren Wirklichkeit sucht. Hier ist der Genuß erst durch Nachdenken vermittelt. Die musikalische Darstellung erweist sich als höchst unvollkommen; daher der Eindruck des „Lächerlichen". Aber der Ausdruck von Gefühlen — die Begriffe Nachahmen und Ausdrücken grenzen sich jetzt allmählich derart voneinander ab[4]) — wirkt unmittelbar aufs Gemüt und ist die eigentliche Aufgabe der Tonkunst. Von dieser Zwecksetzung aus entscheidet Krause, ähnlich wie die andern Theoretiker, das Problem der Tonmalerei einzelner Wörter durch die bloße Feststellung:

„Es kann nicht so rühren, wenn man ein Wort ausdrückt, als es rühret, wenn eine Empfindung ausgedrückt wird"[5]).

Die vorübergehenden tonmalerischen Episoden sind nicht das einzige verstandesmäßige Moment, das die galante Epoche in der älteren Musik findet. Sie betrachtet die kontrapunktische Polyphonie überhaupt als „Intellektualmusik" (Krause), erblickt gänzliche Ausdruckslosigkeit, völligen Mangel eines Affektgehalts in ihr. Zur Bezeichnung dieser Anschauung dient der Begriff der Verwunderung. Er ist von den Franzosen übernommen.

Descartes hat nicht nur durch seine Beschreibung der Affekte der Hermeneutik jener Tage, der „musikalischen Pathologie", die psychologische Unterlage ge-

---

[1]) XVIII, 80.

[2]) Jedenfalls macht Marpurg, der dem Berliner Kreise angehört, im „Unterricht vom Rezitativ" 1762, § 29 (Kritische Briefe über die Tonkunst II. 281) bei der Erwähnung derartiger Vertonungen von „Himmel" und „Erde" die Bemerkung: „Das heißt, wie von einem berühmten Flötenisten vor einigen Jahren gedichtet ward:
Bald klettre ich den Turm hinan;
Bald trifft man mich im Keller an usw."

[3]) Les beaux arts réduits à un même principe. Paris 1746.

[4]) Fr. W. Marpurg, Unterricht vom Rezitativ, a. a. O., § 22. Chabanon, Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art. Paris, anonyme 1779. Deutsche Übersetzung von J. A. Hiller, „Über die Musik und deren Wirkungen", Leipzig 1781.

[5]) Von der musikalischen Poesie, 1752, S. 77.

geben[1]); seine ganze Philosophie hat, zusammen mit derjenigen der übrigen rationalistischen konstruktiven Systematiker des 17. Jahrhunderts, Spinoza und Leibniz, auf die Musikästhetik der Folgezeit gewirkt. Selbst die cartesianische Musikauffassung, die in der Erstlingsschrift, dem Compendium musicae[2]), niedergelegt ist — ein Buch, das heute bei den Historikern der Musikästhetik unverdientermaßen keine Beachtung mehr findet —, scheint ihren Einfluß bis ins 18. Jahrhundert zu erstrecken. So erwähnt Scheibe Descartes' Namen unter den Schriften über Musik, denen er sich verpflichtet fühlt[3]).

Bei der Admiratio des Cartesius handelt es sich „weder um das Gute noch um das Üble, sondern um die Erkenntnis der bewunderten Sache"[4]). Sie hat keine Beziehung zum Begehren, sondern ist ein rein geistiges, intellektuelles Interesse und wird durch den überraschenden Eindruck geweckt, den das „Neue und Unerwartete", „Seltene und Außerordentliche" macht. Descartes verstand darunter wohl auch, obgleich er nicht ausdrücklich davon spricht, das künstlerische und philosophische Genießen. Vielleicht ist er beeinflußt von Corneille[5]), bei dem das Prinzip der tragischen Kunstwirkung in der Admiration besteht, die man gegenüber dem Heroismus, also einer „außergewöhnlichen" Geisteshaltung, empfindet. Spinoza übernimmt die Verwunderung von Cartesius, läßt sie aber, während dieser sie formell noch zu den Affekten rechnete, nicht mehr als solchen gelten.

Mit jenem Terminus geht in der Musikästhetik um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Begriff des Wunderbaren parallel. Er wird bereits im 17. Jahrhundert von Ästhetikern der Dichtkunst gebraucht, aber gewöhnlich im einschränkenden, ablehnenden Sinne. Anerkennung findet er wohl zuerst in der Dramaturgie der französischen Zauberoper (z. B. Raguenet). Bodmer macht ihn schließlich, unter Anlehnung an die Leibnizsche Philosophie, in seiner Verteidigung Milton's[6]) für die Poetik fruchtbar. Im Gegensatz zu dem auf die französische klassizistische Ästhetik und Aristoteles zurückgehenden „Wahrscheinlichen" rechtfertigt er mit dem Verwundersamen den Dichter, wenn er über die Nachahmung der Natur, die Darstellung der Realität hinausgeht und in freischöpferischer Kunst das Außergewöhnliche, die „möglichen Welten" (Leibniz), bildet.

Diese beiden Begriffe, die Corneille-Descartessche Verwunderung und das Bodmersche Wunderbare, erwiesen sich für die Musikästhetik als sehr wertvoll. Sie füllten die Lücke aus, die Nachahmungslehre und Affektentheorie offen ließen.

---

[1]) Das hebt Schering (Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung, a. a. O., S. 271) auf Grund einer Mitteilung Mattheson's hervor.

[2]) Geschrieben 1618, ed. lat. Utrecht 1650. Oeuvres de Descartes, publ. par Ch. Adam et P. Tannery, Bd. X, Paris 1908, S. 89—141. Descartes wendet neben der mathematisch-formalen Methode des Mittelalters die hermeneutische der Affektentheorie auf die Musik an. Zwar steht diese, dem Zwecke des Kompendiums gemäß, im Hintergrund. Seine Bemerkungen über die psychischen Wirkungen und Werte der musikalischen Elemente weisen jedoch durch Klarheit und Konsequenz auf die voll ausgebildete Affektenlehre des 18. Jahrhunderts voraus.

[3]) Kritischer Musikus, a. a. O., Vorrede.

[4]) Passiones animi, Art. 71.

[5]) Heinrich von Stein, Über den Zusammenhang Boileaus mit Descartes (Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 86, 1885, S. 201 Anmerkung).

[6]) Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen in einer Verteidigung J. Miltons usw., Zürich 1740.

Mit ihnen konnte eine Musik erklärt werden, in der man weder Naturschilderung noch Gefühlsausdruck, mithin keine Darstellung von etwas Realem fand, sondern die als spontane Schöpfung der musikalischen Phantasie lediglich spezifisch musikalischen Gehalt enthielt und daher ein rein geistiges Interesse, „ästhetische Anschauung", keine Einfühlung, „pathologisches Genießen", verlangte. Solche Musik erblickte die galante Zeit in der kontrapunktisch-polyphonen Kunst der Vergangenheit und in der zeitgenössischen Instrumentalmusik der Italiener, wie sie durch ihre Vortragskunst zu Gehör kam. Das Wunderbare, das bei Krause[1]), Hiller[2]) und J. Fr. Agricola[3]) auftritt, scheint ursprünglich zur Bezeichnung der „verworrenen" italienischen Instrumentalmusik herangezogen und erst von da, synonym mit der Verwunderung, auch auf die polyphone Tonkunst angewandt zu sein. Die Mehrzahl der Ästhetiker, darunter Quantz, benutzt nur die Verwunderung für beide. Den früheren Komponisten war, so sagt er, die Fähigkeit, „die Leidenschaften zu erregen und zu stillen, etwas Unbekanntes", durch die künstliche Faktur, durch das „Gearbeitete" ihrer Werke „suchten sie mehr Verwunderung zu erwecken als zu rühren und zu gefallen"[4]). Die freie italienische Verzierungsart mit ihren überhäuften Manieren und frappierenden Kadenzen ist „dunkel und ohne Ausdruck", sie „beschäftigt den musikalischen Verstand und setzt in Verwunderung"[5]). Quantz hat vor allen den Violinisten Tartini im Auge[6]). Von der durch den Virtuosen improvisierten Ornamentik wird der Begriff schließlich auf die Schwierigkeit der Ausführung, auf die technische Bravour übertragen[7]). In dieser dritten, äußerlichen Bedeutung allein, die damals nur nebenher geht, hat er sich in der heutigen Musikkritik erhalten.

In dem Musikalisch-Wunderbaren und der Verwunderung besaß das 18. Jahrhundert Ansätze zu einer Ästhetik des reinmusikalischen Charakters. Aber es dauerte hundert Jahre, bis sie in Hanslick, den man, wie ich nachzuweisen versucht habe[8]), mit Unrecht unter die Formalisten gerechnet hat, ihren ersten bedingungslosen und bedeutenden Vertreter fand. Einigermaßen duldsam und frei sind nur die Anschauungen des jungen Krause[9]) und J. A. Hiller's. Bei Quantz schließt die Rede von der Verwunderung einen Tadel ein; und er repräsentiert auch hierin die herrschende Einstellung der damaligen Ästhetik. Sie verlangt von der Tonkunst überall Affektausdruck, Erregung der Leidenschaften. Für diese Forderung eignen sich die Musikschriftsteller von dem französischen Ästhetiker Jean Baptiste Dubos[10]) den Begriff des toucher an. Er wird um die Mitte des Jahrhunderts zum Hauptschlagwort, natürlich auch bei Quantz[11]). Krause, der Dubos mehrfach zitiert, erklärt:

---

[1]) Lettre, a. a. O.
[2]) Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik (Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens, Bd. III, Frankfurt und Leipzig 1754, S. 140—68).
[3]) Übersetzung von Tosi, Anleitung zur Singkunst, 1757, S. 203.
[4]) a. a. O., XVIII, 79, 81; Einleitung 16.
[5]) XVIII, 60, 76; XIII, 9.
[6]) XVIII, 59; Autobiographie, a. a. O. I, 221.
[7]) Flötenschule XVIII, 15.
[8]) Eduard Hanslick und die Musikästhetik, Leipzig 1922.
[9]) In der „musikalischen Poesie" schon einseitig.
[10]) Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Paris 1719.
[11]) E 16, XIII, 9, XVIII, 21.

„Man heißet dasjenige **rührend**, dessen Gegenwart, auch nur der Einbildung nach, unser Herz in Bewegung setzt"[1]).

Man nennt also damals jede Gefühlsregung, den gesamten Bereich des Ausdrucks so; vom heutigen verengten Sprachgebrauch des Wortes ist abzusehen. Hier bietet Lessing wieder eine interessante Parallele auf dem Gebiete der Poetik. Wie die Musiker der kontrapunktisch-polyphonen Tonkunst der Vergangenheit ihre galante Musik der Rührung gegenüberhielten, so lehnt er — nach ihnen und ebenfalls an Dubos anknüpfend — die französische klassizistische Tragödie des 17. Jahrhunderts, die durch heroischen Stoizismus nur kalte Bewunderung erwecke, ab und tritt für Sophokles und Shakespeare, deren Tragisches Rührung bewirkte, ein[2]).

Die Abkehr von dem spezifisch Musikalischen der Verwunderung und die Richtung auf das Rührende, Ausdrucksvolle wirkt bis in die Ästhetik der **Oper** hinein. Der gesamte Berliner Kreis hat hier reformatorische Ideen entwickelt, die beweisen, daß das Werk Gluck's nicht unvorbereitet in die Geschichte eintrat. Quantz hebt die Bedeutung der Dichtung hervor, betont energisch das dramatische Moment der Musik und verurteilt die reinmusikalischen Eigenheiten der italienischen Oper, soweit sie der dichterischen Idee zuwiderlaufen. Aus demselben Grunde bekämpft er die stereotype dreisätzige Form der italienischen Opernsinfonie[3]). **Friedrich der Große** greift die Da-capo-Arie an und fordert im Gegensatz zur Liebesintrigenoper Metastasio's männlich gehaltvollere Stoffe. Er selbst entwirft einen solchen im „Montezuma" für Graun[4]). Krause sagt ganz im Gluckschen Sinne: In den Fabeln der Opern „darf man nur der Einfalt der griechischen Dichter nachfolgen"[5]). Auch **Sulzer's** „Allgemeine Theorie der schönen Künste"[6]) fordert eine edle Dichtung für die Oper. Alle diese Tendenzen sind klar und scharf formuliert durch Graf Francesco **Algarotti**, den „italienischen Voltaire", der von 1740–49 Kammerherr in Berlin war und 25 Jahre mit Friedrich dem Großen korrespondierte, also offenbar im Zusammenhang mit den Berliner Bestrebungen steht[7]).

Die Tendenz der Zeit, das Ästhetische in der Musik auf Affektausdruck, Rührung zurückzuführen, verleitete dazu, daß man selbst die polyphone Musik diesem Prinzip unterzuordnen suchte, sobald man sich nicht mit einfacher Ablehnung zufrieden gab, sondern sich um ein Verständnis bemühte. Einen — freilich sehr äußerlichen und oberflächlichen — Ausweg bot die Descartessche Psychologie, nach der ja auch die Bewunderung als Affekt galt[8]). Da aber die allgemein gebräuchliche Verwendung dieses Begriffs in der Musikästhetik ihn wie Spinoza von den Affekten trennte, so begnügte man sich damit nicht, sondern trachtete, konkrete Gefühle als Inhalt dieser Musik herauszufinden. Krause[9]) meint, sie drücke **Begeisterung und Einbildung** oder **Scharfsinnigkeit und Witz**

---

[1]) Musikalische Poesie, S. 79.

[2]) Briefwechsel mit M. Mendelssohn und Fr. Nicolai aus den Jahren 1756–58. Siehe auch den 17. Literaturbrief 1759.

[3]) XVIII, 24–26, 43, 67–71.

[4]) D. d. T., Bd. XV. Siehe das Vorwort des Herausgebers Albert Mayer-Reinach, S. VIII–XI.

[5]) a. a. O., S. 419, 436, 408–11.

[6]) Leipzig 1771.

[7]) Versuch über die musikalische Opera, 1755, übersetzt Cassel 1769.

[8]) **Mattheson**, a. a. O., S. 234; **Krause** a. a. O., S. 85–87.

[9]) a. a. O., S. 32–34, Lettre, a. a. O. I, 8. Vgl. auch **Mattheson**, a. a. O., S. 20.

aus. Er setzt damit ohne Bedenken Phantasie- und Verstandeskräfte an die Stelle von Affekten. So bestätigen diese Versuche, die geschlossene Konsequenz eines musikästhetischen Systems zu retten, indirekt die allgemeine Auffassung, daß es sich hier um eine Musik handele, die dem Ausdrucksmäßigen widerstrebe. In dieselbe Verlegenheit gerät die damalige Gefühlsästhetik gegenüber der italienischen Instrumentalmusik. Für die Sonate und das Konzert kann Mattheson[1]) keinen anderen Affekt entdecken als die „Gefälligkeit" und „Wollust", womit er den Wirkungsfaktor des sinnlichen Klangreizes kennzeichnet. Die Phantasieform, zu der er auch Capriccio, Toccata und Ähnliches rechnet, bekommt die „Einbildung" zum Abzeichen[2]). Es ist ein Beweis für Quantzens besonnenes Urteil, daß er von diesen geschraubten Interpretationsversuchen absieht.

Aber selbst mit der Annahme, daß die kontrapunktisch-polyphone Tonkunst wirklich solchen „Affekt"ausdruck enthalte, konnte die Zeit nicht zu ihrer Anerkennung gelangen. Denn wenn man ihr auf Grund der Begeisterung — Krause[3]) definiert sie im Anschluß an Batteux als „heftigste Bewegung der Seele", bei der sie „sich außer sich selber versetzet" — alle „heftigen und gewaltsamen", „hohen und starken", „prächtig-erhabenen" Leidenschaften zuschrieb, so bilden für die Epoche des galanten Stils die „sanften, zärtlichen" Affekte das eigentliche Ausdrucksgebiet der Tonkunst. Man läßt die Musik nicht wie die Sprache aus dem Bedürfnis, sondern aus dem Vergnügen, der Freude entspringen[4]). Die Liebe mit allen ihren Arten ist ihr Hauptgegenstand. Hier ist ihre Darstellung am vollkommensten. „Alles, was Furcht und Grauen erwecket", das Wild-Schmerzliche, Tragische, Verzweifelte ist „gar nicht musikalisch"[5]) und läßt sich nur schlecht durch die Tonkunst allein ausdrücken. Und wenn es gelänge, so meint Krause[6]), „würden die Empfindungen des Zuhörers nicht hinreichen, diese starken Rührungen auszuhalten". Schon Mattheson bekennt: „Ich würde, für meine Wenigkeit, willig meine Stimme dazu geben, wenn gar zu gräßliche, fürchterliche Vorstellungen gar aus der lieben Musik ausgemustert werden sollten"[7]). Dabei will die Zeit doch andererseits in ihrer Musik der sanften Affekte „eine männliche Anmut von einer kraftlosen Weichlichkeit unterschieden" wissen[8]). Auch bei Quantz läßt sich diese Musikauffassung verfolgen. Für ihn „muß ein wahres Adagio einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich sein"[9]). Zwar unterscheidet er in der Flötenschule zwei Adagiotypen. Die eine Art hat traurigen, klagenden, pathetischen, tragischen Charakter; die andere ist ruhig, gelassen oder gefällig, zärtlich, schmeichelnd und hat vorherrschend singendes, kantables Gepräge. Aber er meidet in seinen Werken die erste Kategorie und schreibt — das bestätigen selbst die Überschriften meist — ariose, kantable Adagien. Darin folgt er zunächst dem Geschmack seines

---

[1]) a. a. O., S. 233—34; S. 207 wirft er den Konzertkomponisten geradezu die Gehaltlosigkeit ihrer Werke vor.
[2]) a. a. O., S. 232; siehe Krause, Musikalische Poesie, S. 85—87.
[3]) Lettre, a. a. O. I, 8, 14—15.
[4]) Chabanon, a. a. O., S. 120, 125, 131.
[5]) Krause, Musikalische Poesie, S. 89—91, 74.
[6]) a. a. O., S. 171.
[7]) a. a. O., S. 194.
[8]) Krause, a. a. O., S. 190.
[9]) XVI, 5.

Königs, der auch, wie Fr. Nicolai[1]) berichtet, das Traurige und Klagende in der Tonkunst nicht liebte. In dieser Beschränkung des Ausdruckgebiets der Tonkunst auf die „Dolcezza", auf das Sanfte, Zärtliche, Angenehme, Heitere zeigt sich aber überhaupt typisches Rokokoempfinden. Die ganze Musik der Zeit wendet sich von exzentrischer Leidenschaftlichkeit zum Gefälligen, Zierlich-Eleganten und Geschmeidigen. Demselben Streben zum Frohen, dezent Genießerischen entspringt die Odenkomposition und das Singspiel. Diese Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik gehen parallel der Anakreontik und Schäferpoesie. Sie entsprechen ebenfalls der Entwicklung der bildenden Kunst, deren Formen seit Beginn des Jahrhunderts das leidenschaftlich Erregte, Rauschhafte, die ungeheuren Spannungen des Barock ins Graziöse, Tändelnde, Spielerische abwandelten. Auf der anderen Seite stellt die Kategorie des Erhabenen die polyphone Musik der älteren Zeit in eine Reihe mit dem Barock in der bildenden Kunst und mit der heroisch-pathetischen Dichtung des französischen Klassizismus. Auf Corneille's Dramatik wendet Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie auch den Begriff des Witzes an.

Der große Vorwurf der Ausdruckslosigkeit war schon einmal, anderthalb Jahrhunderte früher von der Florentiner Camerata[2]), gegen den Kontrapunkt erhoben worden. Die Ästhetik des galanten Stils macht noch einen zweiten neuen Einwand gegen ihn geltend, den Mangel an sinnlichem Reiz. Die „gelehrten und spekulativen Notenkünsteleien" der polyphonen Tonkunst werden als „papierne Grillen", als Wirkungen, die nur für das Gesicht existieren und dem Gehör nicht Genüge tun, verurteilt. Der „Augenmusik" stellt man die „Ohrenmusik" gegenüber, die, ohne Rücksicht auf theoretische Spitzfindigkeiten, das klanglich Wirksame, Effektvolle erstrebe[3]). Das Sinnlich-Schöne in der Tonkunst, das die mittelalterliche, kirchlich orientierte Ästhetik zu unterdrücken oder bestenfalls dem religiösen Zweck dienstbar zu machen suchte[4]) und das auch bei den Ästhetikern des 17. Jahrhunderts hinter der moralischen Bestimmung der Musik verschwindet — noch Kuhnau ist dafür ein Beispiel —, wird jetzt in der Blüte einer unabhängigen, weltfreudigen Kultur als in sich wertvoll entdeckt und bejaht. Mattheson bezeichnet hier wieder den Übergang. Zwar hält er überall an der sittlichen und religiösen Aufgabe der Tonkunst fest, aber er schreibt gegen die musikalischen Ohrenfeinde den „beschirmten Sinnenrang"[5]). Mit vollem Bewußtsein stellt vor ihm[6]) Heinichen das sinnliche Moment in den Vordergrund. Er verkündet das „Gehör als die absolute Herrscherin der Musik". Denn „die Malerei ist vor das Gesichte, die Musik aber vor das Gehöre, gleich wie das Essen vor den Geschmack und die Blume vor den Geruch"[7]). Seine Einstellung, von der er überzeugt ist, daß sie

---

[1]) a. a. O., I, 247.

[2]) V. Galilei, Dialogo della musica antica e della moderna, Florenz 1581. G. B. Doni, Della musica scenica, Kap. 9 (A. Solerti, Origini del melodramma, Turin 1903).

[3]) Heinichen, a. a. O., S. 2—5 Anm.

[4]) Hermann Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle 1905.

[5]) Das forschende Orchester oder desselben 3. Eröffnung 1721, erster Teil Sensus vindiciae oder der verteidigte Sinnenrang, S. 27—450.

[6]) In der „Anleitung zum Generalbaß" (1711), deren 2. erweiterte Auflage der „Generalbaß in der Komposition" (1728) ist.

[7]) Der Generalbaß in der Komposition, S. 2—5 Anm.

der Ansicht der Zeit entspricht[1]), hat ersichtlich auf Quantz gewirkt. In derselben Weise wie Heinichen weist 50 Jahre später Chabanon auf die Bedeutung der verschiedenen Sinnesgebiete hin, an die sich die einzelnen Künste wenden. „Warum soll das Gehör nicht ebenso wie das Gesicht, der Geschmack, das Gefühl seine süßen Empfindungen und seine unmittelbaren Ergötzlichkeiten haben"[2])? Es ist das Zeitalter, in dem der Laokoon entstand, das die Künste voneinander abgrenzte. Damals mußte die Musikästhetik in dem sinnlichen Klange der Tonkunst den Wirkungsfaktor finden, der sie von der Poesie scheidet, und so dem spezifisch Musikalischen näher kommen. Die Ästhetiker bezeichnen das Element des Wohllauts als das „Angenehme"[3]) oder „Gefällige" im Gegensatz zu der „Pedanterei" des Kontrapunkts. Hundert Jahre später noch gebraucht Wagner den Begriff des Pedantischen ebenso für das „rein Formelle", Ausdruckslose, Sinnenwidrige in der Musik[4]). Freilich wird es im 18. Jahrhundert verurteilt, wenn Musik lediglich „das Ohr kützelt". Affektgehalt soll stets vorhanden sein. Wie Dubos von der Poesie und Malerei[5]), so verlangen die Musikschriftsteller von ihrer Kunst, daß sie „rühre und gefalle". Diese Formel, in der sich die beiden Hauptforderungen der Zeit ausdrücken, gebraucht auch Quantz. Das Sinnlich-Schöne sieht man vor allem durch die unmittelbar ansprechende, schlichte Melodie bewirkt. Als einer der ersten sagt Scheibe, „daß die wahre Annehmlichkeit einer Musik durch eine der Sache gemäße, bündige und wohl ausgedachte Melodie erlanget wird". Die Frage, ob sie oder die Harmonie das Wesentliche und Ursprüngliche in der Tonkunst sei, um die sich in Frankreich später Rousseau und Rameau stritten, beschäftigt vom „Kritischen Musikus" an auch alle deutschen Musiktheoretiker. Die Lösung kann für die Anhänger des galanten Stils nicht zweifelhaft sein. So liegt die von allen kirchlichen Bedenken befreite Freude am klanglichen Reiz der Kantabilität der damaligen Musik bis zu Mozart zugrunde. „Das untermischete Kantable" ist für Quantz „das Schönste der Komposition"[6]). Dieses Wohlgefallen am Gesanglichen erklärt es, daß einer hochentwickelten instrumentalen Kunst, anstatt sie aus ihren eigenen Gesetzen zu begreifen, die Aufgabe gestellt wird, das „gute Singen nachzuahmen"[7]); bis in die Dynamik hinein, die mit ihren Tonschwellungen (messa di voce) eine „Nachahmung der Menschenstimme"[8]) geben soll. Musik ist auch für die galante Zeit noch — freilich nicht mehr im eigentlichen Sinne wie im Mittelalter, sondern im übertragenen — mit Gesang gleichbedeutend. Diese Auffassung führt Quantz neben Tosi und Riccoboni notwendig zur Ablehnung der Kunst Tartini's und des späteren Vivaldi, die aus dem Wesen und den technischen Problemen des Instrumentalen geboren ist[9]). —

[1]) a. a. O., S. 95.
[2]) a. a. O., S. 33—34.
[3]) Scheibe, a. a. O., S. 882: „Es ist allemal eine sichere Wirkung der Annehmlichkeit, wenn die Musik ins Gehör fällt, ja keine Musik kann annehmlich sein, ohne ins Gehör zu fallen. Es ist sogar der erste Endzweck der Musik, daß sie das Gehör vergnügen soll. Wie kann sie aber solches ohne Annehmlichkeit tun?"
[4]) Judentum in der Musik. Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe in 16 Bänden, V, 80.
[5]) Le sublime de la poésie et de la peinture est de toucher.
[6]) XVI, 16.
[7]) Mattheson, Vollkommener Kapellmeister, S. 8, 82, 109, 204. Quantz, XVIII, 60.
[8]) Quantz, XVII, IV, 14.
[9]) XVIII, 60/62.

Die Beziehung der Kantabilität zum Sinnlich-Schönen, Gefälligen stellt die Ableitung eines stilistischen Momentes aus dem Gehalt dar. Auf das Inhaltliche der Tonkunst gingen die bisher genannten Termini. Mit dem Kantablen und einigen anderen Begriffen erfaßte die Zeit das Formale, den Stil ihrer Musik. Unter ihnen besitzt die Mannigfaltigkeit grundlegende Bedeutung.

Die Formel „Einheit in der Mannigfaltigkeit" bildet von der Renaissance bis heute einen Fundamentalsatz ästhetischer Reflexion. Gewechselt hat im Laufe der Geschichte mit dem künstlerischen Empfinden der Hauptakzent des Satzes. Während das 17. Jahrhundert die Einheit betonte, legte das 18. seit der empirisch-analytischen Methode der Engländer auf Mannigfaltigkeit Gewicht und kehrte daher die Formel um. Dieser allgemeinen künstlerischen Richtung der Zeit folgt auch die Musikästhetik. Quantz sagt: „Die Annehmlichkeit der Musik besteht nicht in der Gleichheit oder Ähnlichkeit, sondern in der Verschiedenheit"[1]). „Je mehr man das Ohr durch neue Erfindungen betrügen kann, je angenehmer fällt es demselben"[2]). „Denn das Ohr wird mit dem, was es schon im voraus vermutet hat, nicht gerne befriediget, sondern will immerfort betrogen sein"[3]). Mit diesen Wendungen, das „Ohr betrügen", „frappieren", „überraschen", gibt die gesamte musikkritische Literatur der Zeit dem Verlangen nach Mannigfaltigkeit Ausdruck. Einförmigkeit, Wiederholung bewirkt „Ermüdung" und „erweckt Ekel". Solche vorherrschende Einheit tadelt man an der polyphonen Kunst[4]). Die Imitation, deren Reiz in der älteren Praxis der A-cappella- oder in einer Farbe instrumentierten[5]) Musik auf der alles durchdringenden Einheit des thematischen Gedankens beruhte, besitzt für die neue Zeit — auch der galante Stil verschmäht ja die Nachahmungen nicht — Wert durch den Wechsel des instrumentalen Kolorits, in dessen mannigfaltiger Beleuchtung der melodische Kern erscheint, „so daß das Ohr bald durch diese, bald durch jene Instrumente unvermutet überraschet"[6]) wird. Nicht nur die Instrumentation, auch der innere Gehalt, der Charakter einer Komposition soll dauernde Abwechslung bringen. „Vermischung unterschiedener Gedanken ist bei allen musikalischen Stücken zu beobachten", und zwar „wie sich ein jeder Satz von dem anderen sehr unterscheiden muß, so muß auch ein jeder Satz in sich selbst eine gute Vermischung von gefälligen und brillanten Gedanken haben"[7]). Also selbst innerhalb der einzelnen Glieder einer zyklischen Form soll die Einheit des Hauptaffekts vielfach modifiziert und kontrastiert werden. Das Hauptwirkungsmittel der Mannigfaltigkeit aber ist die Ornamentik. Sie hat zwei Wurzeln. Die eine ist psychologisch und beruht auf dem Trieb zur Aktivität, Produktivität, wie er sich schon im Leben des Volksliedes zeigt. Die andere ist ästhetisch und liegt eben in dem Streben nach Verschiedenheit. Diese bewirken die Verzierungen in zweifacher Weise: In melodischer Hinsicht geben sie Mannigfaltigkeit durch die figurative Variation. In harmonischer Beziehung dienen sie — besonders die Vorschläge — der Ab-

[1]) XVIII, 2.
[2]) XV, 11.
[3]) XIII, 29.
[4]) XVIII, 79.
[5]) Vgl. hierzu M. Praetorius, Syntagma musicum, tomus tertius, 3. Teil, Kap. 7.
[6]) XVIII, 31.
[7]) XVIII, 50.

wechslung dadurch, daß sie Dissonanzen erzeugen, die den eintönigen Fluß der Konsonanzen auf interessante Weise unterbrechen[1]). Wir sahen, daß der Zeitgeschmack in der letzten Instrumentalkunst der Italiener diese ornamentale Mannigfaltigkeit bis zur Verworrenheit übertrieben, in der französischen Musik nicht erreicht fand. Da die Ornamentik zur Reproduktion gehört und dieser in Agogik, Dynamik[2]), Phrasierung weitere wichtige Faktoren wechselnder Gestaltung zu Gebote stehen, so erteilt die Epoche dem freischöpferischen Vortrag insbesondere die Aufgabe, dem objektiv fixierten Werk die gewünschte „angenehme Mannigfaltigkeit" zu verleihen[3]).

Wie das Beispiel der italienischen Instrumentalvirtuosen zeigt, wollte man Mannigfaltigkeit, aber keine Verworrenheit. Das Mannigfaltige forderte die ergänzende Bestimmung der Deutlichkeit. Hier fußt die galante Musikästhetik wieder auf Descartes, auf seinem Wahrheitskriterium des clare et distincte percipere, das die Erkenntnislehre der rationalen Philosophie bis zu Wolff beherrscht. In demselben Sinne, wie Boileau unter dem Einfluß der cartesianischen Schule[4]) die Deutlichkeit zum ästhetischen Prinzip der Dichtung erhob, verlangen die Musikschriftsteller klaren und deutlichen Stil für Komposition und Vortrag, auch damit im Gegensatz zur kontrapunktischen Tonkunst der Vergangenheit und zur zeitgenössischen italienischen Instrumentalmusik. Besonders Scheibe betont das Deutliche als Hauptmerkmal des Ästhetischen. Bei der Beschreibung der rhetorisch-musikalischen Stilarten warnt er vor der Undeutlichkeit des „schwülstigen Stils" mit seinem schwerverständlichen, verworrenen polyphonen Gewebe und charakterisiert die „mittlere", kantable (galante) Schreibart durch eine „sehr deutliche" Melodie[5]). Ph. E. Bach tadelt an der maßlosen Ornamentik der Italiener, sie verstecke die nötige Deutlichkeit und edle Einfalt des Gesangs[6]). Nach Mattheson[7]) und Quantz[8]) wird die Deutlichkeit positiv gewährleistet durch genaue Beachtung der Phrasierung. Diese allgemein gebräuchliche Anwendung der Begriffe des Klaren und Deutlichen auf die reinmusikalische Formenerscheinung und ihre Reproduktion haben die beiden führenden Ästhetiker Mattheson und Krause in der Richtung auf den Gehalt zu erweitern gesucht. Von den „Regeln der Deutlichkeit", die Mattheson[9]) gibt, fordern drei Bestimmtheit des Affektausdrucks. Nur die Musik, die auf einen „gewissen und deutlich vorgesetzten Zweck", auf die Nachahmung einer bestimmten Leidenschaft abzielt, ist deutlich. Hier greift Krauses Kritik ein. Er benutzt die in der rationalen Erkenntnistheorie übliche Unterscheidung der Begriffe des Klaren und Deutlichen — die Musik-

---

1) VIII, 1; XIII, 40.

2) Auf sie speziell bezieht Quantz (XI, 14; vgl. XI, 3) den Begriff der Mannigfaltigkeit.

3) Chabanon, a. a. O., S. 88—89. Chabanon, der für die italienische Musik eintritt (S. 201), hat offenbar deren Vortragskunst im Auge, wie alle Ästhetiker der Zeit, die die große Bedeutung des Vortrags hervorheben.

4) Emile Krantz, Essai sur l'esthétique de Descartes, Paris 1882, S. 153 ff. Heinrich von Stein, a. a. O., S. 253.

5) Kritischer Musikus, a. a. O., S. 128, 132. Krauses Ausführungen über den hohen, mittleren und niedrigen Stil (Vermischte Gedanken; Marpurg, Beiträge III, 1758, S. 5, 37—41) sind offenbar von Scheibe entlehnt.

6) Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, I. Teil, 1753, I, 4.

7) a. a. O., Vorrede, S. 22—23.

8) XI, 10.

9) a. a. O., S. 141.

ästhetik gebraucht beide sonst synonym —, um den Mangel an Bestimmtheit des Ausdrucks, die Allgemeinheit der Musik wissenschaftlich zu erfassen und zu erklären. Da der Musiker nicht bis auf das „Warum und Worüber" der Gefühle, bis auf „die einzelnen Umstände eines jeden Affekts und dessen, der ihn hat", herabgehen kann, weil also die Vollzähligkeit der Merkmale fehlt, die nötig ist, um einen Eindruck vom andern zu unterscheiden, deswegen „bewirkt die Musik nur klare, nicht deutliche Vorstellungen"[1]). Doch diese auf das Inhaltliche der Tonkunst übertragene Anwendung der beiden Begriffe ist ohne Nachfolge geblieben.

Wie das Ph.-E.-Bach-Zitat zeigt, verbinden die Musikschriftsteller mit dem Deutlichen überall das Einfach-Natürliche. Seine Wertschätzung ist für die Zeit Rousseau's charakteristisch. Wenn Scheibe „die Vernunft und die Natur einzig und allein zu Richtern in musikalischen Sachen erwählt"[2]), so geht diese Vereinigung des „naturel et raisonnable" wieder durch die französische Ästhetik des 17. Jahrhunderts (Boileau) auf Descartes, auf seinen rationalistischen Naturbegriff zurück. Die Theoretiker setzen der Polyphonie als Kunst, und zwar im tadelnden Sinne der Künstelei, die natürliche galante Musik entgegen. Unter „Kunst" verstehen sie die formalen und reinmusikalischen Reize, unter „Natur" in erster Linie das Ausdrückende des Stils[3]). „Die Musik wird Natur sein," sagt Hiller[4]), „wenn das Herz von ihr eingenommen wird." Daneben bedeutet der Begriff Natur in der Musikästhetik soviel wie Erfahrung, musikalische Praxis, die das Gehör zum Richter nimmt[5]), also das Sinnlich-Schöne, Kantable[6]). In dem Terminus sind demnach die beiden Hauptforderungen der Epoche vereint: „Natürlich ist derjenige musikalische Satz, welcher die Regeln der Kunst [die praktischen Grundsätze der Musik] genau beweist, zugleich aber die Eigenschaften der Dinge, welche er ausdrücken soll oder weswegen er verfertiget worden, vollkommen enthält"[7]).

Der Charakterzug, den man in dem Natürlichen verehrte und der Polyphonie und der überladenen italienischen Ornamentik als dem „Schwulst" (Scheibe, Hiller) oder der „Gotik" (Krause) in der Tonkunst gegenüberstellte, ist das „Simple, Edel-Einfältige". Den Begriff der edlen Einfalt hat Winckelmann im Jahre 1755[8]) in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt. Die Forschung leitet ihn auf den Maler Adam Friedrich Oeser, mit dem Winckelmann in Dresden 1754 verkehrte, zurück[9]). Es ist bisher nicht beachtet worden, daß das Ideal des Edel-Einfältigen in der Ästhetik der Tonkunst bedeutend früher als in derjenigen der bildenden Künste auftaucht. Den Schriftstellern des galanten Stils, besonders denen des Berliner Kreises und damit auch Quantz[10]), ist der Begriff geläufig.

---

[1]) Musikalische Poesie, S. 40—41, 27—31.
[2]) a. a. O., S. 38 u. öfter.
[3]) Marpurg, Vermischte Gedanken (anonym, Beiträge V, 1760, S. 4, 9, 14).
[4]) a. a. O.
[5]) Heinichen, a. a. O., S. 19, Anm.
[6]) Chabanon, a. a. O., S. 180—83.
[7]) Scheibe, a. a. O., S. 772.
[8]) Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.
[9]) Karl Justi, Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, 2 Bde., Leipzig 1866—72, 2. Aufl. 1898, I, 375.
[10]) VIII, 19.

Mattheson scheint auch hier voranzugehen. 1739 weist er, Winckelmann vorwegnehmend, auf die „edle Einfalt" der Antike hin; auch das Moment der stillen Größe kann man aus seinen Worten herauslesen:

„Will man Muster und Vorbilder haben, so darf nur die alte Malerei, Bildhauer- und Münzarbeit angesehen werden. Welche starke Züge, majestätische Gesichter und nachdrückliche Stellungen trifft man da nicht an? Wobei doch fast nicht der allergeringste, überflüssige Zierat vermacht ist, sondern vielmehr die schönste Einfalt und die angenehmste Blöße hervorragen. Aber diese Blöße ist nicht armselig, sondern edelmütig und bescheiden; nicht ekelhaft, sondern entzückend, weil sie in ihrem wahren Lichte stehet. Eben also sollte es auch diesfalls mit unseren Melodien beschaffen sein"[1]).

Krause hat diesen bedeutenden Gedanken zweimal mehr oder weniger wörtlich entlehnt[2]). Mattheson[3]) beruft sich für das Ideal des „ungeschmückten, natürlichen, edel-einfältigen" Stils in der Musik, der simplen Melodie, auf Boileau's Satz: le stile le moins noble a pourtant sa noblesse. Auch Krause zitiert Boileau mehrmals. Die klassische französische Ästhetik des 17. Jahrhunderts verfolgte ja ebenfalls im Gegensatz zum Schwulst der Preziösen die Tendenz der Simplicité. Sie übernahm die Idee des Simple aus der Schule von Port Royal[4]). So führen die Fäden der Abhängigkeit hier wieder auf Descartes und die klassizistische Ästhetik der Franzosen zurück. Es ist interessant, wie nach hundert Jahren mit der Klarheit und Deutlichkeit und mit der Natur und Simplizität Begriffe auf eine Kunst angewendet werden, die dem Klassizismus, aus dem sie erwuchsen, innerlich entgegengesetzt ist. Die Musikschriftsteller finden das Ideal der edlen Einfalt vor allem in der pastoralen Musik verwirklicht. Mattheson[5]) schreibt dem Siziliano die edle Einfalt als „Affekt" zu. Damit ist der Übergang vom Stil zum Gehalt zurück gegeben. Der Ring der ästhetischen Grundbegriffe der galanten Periode ist geschlossen.

Die fundamentale Einstellung dieser Zeit zur Tonkunst beruht zutiefst auf einem Wandel in Wirkungsfeld und Zweckbestimmung der Musik. Auf den Zusammenhang zwischen dem galanten Stil und dem Übergang des Schwergewichts der Musikübung von der Kirche in die Kammer ist hingewiesen worden. Hinzu kommt der Gegensatz von Kenner und Liebhaber. Man empfindet jetzt, daß die kontrapunktische Musik, deren polyphone Gedrungenheit den reinklanglichen Reiz vernachlässige, ja unterdrücke, in deren Darstellungskreis nur das Prächtig-Erhabene oder der kalte Witz lägen, die mit ihren kompositionstechnischen Schwierigkeiten ebenso wie die übertriebene Ornamentik der Italiener nur den Verstand und die musikalische Phantasie beschäftige, deren Stil einförmig oder umgekehrt verworren, gekünstelt und schwülstig sei, daß diese Tonkunst zu ihrem vollen Verständnis notwendig musikalische Erfahrung voraussetze, eine Musik für Kenner sei. Ihr stellte die Zeit das Ideal der galanten Musik, die mit sanften und zärtlichen Affekten das Herz rührt, durch das Sinnlich-Schöne, Kantable dem Ohre schmeichelt, und

[1]) a. a. O., S. 149.
[2]) Lettre, a. a. O. S. 20, Mus. Poesie, S. 178—79.
[3]) a. a. O., Vorrede, S. 8.
[4]) Vgl. Émile Krantz und H. von Stein, a. a. O.
[5]) a. a. O., S. 165.

die in formaler Hinsicht angenehm abwechslungsreich, klar und deutlich, natürlich und edel-einfältig ist, mit der bewußten Absicht gegenüber, daß sie auch ohne musikalische Kenntnisse jedem unmittelbar und leicht verständlich sein sollte. Nur solche Musik verrät nach Heinichen's Urteil „guten Gusto"[1]). In der eifrigen Pflege der Ode, die man sich am liebsten vom schlichten Mann aus dem Volke in Freud und Leid gesungen vorstellte, liegt diese Tendenz am klarsten zutage. Es ist das Zeitalter des Musikliebhabers, das erst mit Beethoven zu Ende geht. Damit offenbart sich zugleich in dem „aristokratischen" galanten Stil — so widerspruchsvoll das bei oberflächlicher Betrachtung erscheint — ein volkstümlicher, „demokratischer" Grundzug, der den Zusammenhang dieser Musik mit den kulturellen Bestrebungen der Aufklärung, mit Rousseau und der französischen Revolution bildet.

3. Die musikalische Pathologie.

Auf der Forderung der Rührung, der Erregung der Leidenschaften, bauen die Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts ihre Affektentheorie auf. Nach der psychologischen und ethischen Seite im Altertum zuerst von den Stoikern ausgebildet, kommt sie mit der Renaissance in Wissenschaft und Kunstlehre zur Herrschaft. Das erste moderne System der Leidenschaften, Descartes' Les passions de l'âme (1649), bildet — darauf hat Schering, wie erwähnt, hingewiesen — den psychologischen Unterbau der musikalischen Affektenlehre. Diese hat Hermann Kretzschmar[2]) für unsere Zeit als das Ideal einer eigentlichen Musikerästhetik zu erneuern versucht, unter dem unglücklichen und, weil rein formal, dem Nichteingeweihten unverständlichen Namen „Hermeneutik"[3]). Bei den Theoretikern der galanten Periode und schon früher ist dafür der Terminus technicus „musikalische Pathologie" allgemein gebräuchlich, der die gemeinte Sache klar bezeichnet. Die — soweit ich sehe — einzige Monographie über diesen Gegenstand, Georg Abraham Thilo's „Specimen Pathologiae Musicae, das ist ein Versuch, wie man durch den Klang die Affekte erregen kann", ist Manuskript geblieben[4]). In den überlieferten musikkritischen Darlegungen nehmen die zur Pathologie gehörigen Ausführungen einen geringen Raum ein, sind jedoch dem Verständnis leichter zugänglich als das oben entwickelte System der ästhetischen Grundbegriffe, deren Behandlung oder Erwähnung an vielen Stellen zerstreut geschieht, die heute aber nur im Zusammenhang und unter mancherlei historischen Voraussetzungen begriffen werden können. So erklärt es sich, daß man noch immer nach Kretzschmar's Vorgang den sekundären, einer speziellen Frage gewidmeten Teil der da-

---

[1]) a. a. O., S. 13 Anm.

[2]) Anregung zur Förderung musikalischer Hermeneutik 1902, Neue Anregungen 1905 (Ges. Aufs. II, 168—92, 280—93).

[3]) Neuerdings ist diese Bezeichnung von Musikästhetikern übernommen worden, deren Richtung mit der Kretzschmar's nichts zu tun hat, so Hans Mersmann's Phänomenologie der Musik (Z. f. M. V, 255). Eine derartige Übertragung ist wegen des ursprünglich formalen Charakters des Begriffs Hermeneutik an sich durchaus gerechtfertigt. Jedoch hat die Wirkung von Kretzschmar's Aufsätzen das Schlagwort zu fest mit der Affektentheorie verknüpft. Eine Verschiedenheit seines Gehalts führt deshalb leicht zu Verwirrung und Verwechslung unter unseren mannigfach differenzierten musikästhetischen Strömungen. Der weiteren Ausdehnung des Begriffs ist also zu widerraten.

[4]) Mattheson, Musikalischer Patriot (1728), S. 372, Vollkommener Kapellmeister, S. 19, erwähnt es lobend.

maligen Musikbetrachtung als „die" Musikästhetik des 18. Jahrhunderts ausgibt, während der große Fundamentalbau nicht beachtet oder nebenbei an diesem oder jenem einzelnen Punkte flüchtig gestreift wird.

Hier liegt zudem eine Verwechslung von psychologischen Materien mit ästhetischen vor. Man muß in der musikalischen Pathologie einen allgemeinen und einen besonderen Teil unterscheiden. Der erste behandelt die Probleme des Zwecks der Tonkunst, der musikalischen Produktion und Reproduktion vom Standpunkt der Affektentheorie. Diese Erörterungen, die auch meist nur in einzelnen verstreuten Bemerkungen niedergelegt sind, haben rein ästhetischen Charakter oder gehören durch die Benutzung der Temperamentenlehre dem Grenzgebiet an, das zum Psychologischen führt. Das Hauptthema des anderen Teils — und gerade er ist der heute wiederaufgegriffene — ist die Frage nach den psychischen Werten der Elemente der Musik (Intervalle, Rhythmen, Harmonien) oder umgekehrt nach den musikalischen Elementen, die eine bestimmte seelische Wirkung hervorbringen. Dieser spezielle Abschnitt der musikalischen Affektentheorie ist die Tonpsychologie des 18. Jahrhunderts, nicht seine Musikästhetik.

Er hat nicht einmal für den Musikhistoriker die Bedeutung zum Verständnis der älteren Musik, die ihm stets zugeschrieben wird. Wir werden sehen, daß im 18. Jahrhundert selbst einsichtige Theoretiker skeptisch wurden und einen anderen Weg wiesen, in den Geist eines Tonstücks einzudringen. Die Ästhetik der galanten Periode dagegen mit ihren aus lebendigem Kunstempfinden herausgewachsenen oder — soweit sie aus Philosophie und Ästhetik anderer Künste übernommen wurden — mit dem Geist der musikalischen Kunstbewegung erfüllten Fundamentalbegriffen ist für die Erkenntnis und das Hineinleben in Gehalt und leitende Ideen der Musik jener Zeit von großem Wert und wird, wenigstens für den Historiker, ebensowenig je antiquiert werden wie die Kunstwerke selbst, weil sie diese Praxis in der Reflexion widerspiegelt.

Die Tonpsychologie des 18. Jahrhunderts zu restaurieren, ist schon deshalb nicht möglich, weil sie mit ihrer Grundlage, der cartesianischen Seelenlehre, zugleich veraltet ist. Auch dieser von Kretzschmar gemeinte Nebenzweig der Musikbetrachtung jener Zeit, läßt sich also nicht, wie er will, in Gegensatz stellen zu einer mit philosophischen Voraussetzungen arbeitenden Musikästhetik; er bedient sich selbst solcher. Obwohl daher die Affektenlehre als bekannt vorausgesetzt werden kann, gilt es, diese Abhängigkeitsbeziehungen deutlich herauszustellen. Vor allem bleibt ihr gegenüber die Aufgabe einer immanenten Kritik. Denn es geht ebensowenig an, sie mit Goldschmidt aus der Perspektive der eigenen einseitigen ästhetischen Theorie heraus zu verwerfen, weil sie dieser durch die Realität der Affekte und mangelnde „Scheinhaftigkeit der ästhetischen Gefühle" widerstreite, wie es einen Anchronismus bedeutet, sie mit den Hermeneutikern ins 20. Jahrhundert zu verpflanzen. —

Der Begriff der Rührung, in die Formel der musikalischen Pathologie übersetzt, bezeichnet den Zweck der Tonkunst. „Ein Redner und ein Musikus haben . . . einerlei Absicht zugrunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen und die Zuhörer bald in diesen bald in jenen Affekt zu versetzen." Der Vergleich zwischen der Musik und der Rhetorik,

den Quantz mit diesen Worten bezüglich des Ziels und den ihnen folgenden Ausführungen hinsichtlich der Mittel[1]) zieht, ist in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts traditionell. Mattheson nennt die Tonkunst gern eine „Klangrede". Die Zeit fußt darin auf der mittelalterlichen Ästhetik (z. B. Odo von Clugny, Simon de Quercu), welche die Musik nur in Analogie zur Rede verstand[2]). Wenn Quantz in Übereinstimmung mit den Theoretikern der Epoche der Tonkunst die Aufgabe stellt, die „Leidenschaften zu erregen und zu stillen"[3]), so wirkt darin deutlich die aristotelische Katharsistheorie nach. Aristoteles hatte ja in der klassizistischen Ästhetik des 17. Jahrhunderts kanonische Geltung erlangt. Die Erklärung der Katharsis ist noch heute umstritten. Neuerdings neigt man verschiedentlich wieder zur Lessingschen Auffassung. Die Musikästhetik des galanten Stils, soweit sie vor der Hamburgischen Dramaturgie (1767/69) liegt, setzt die um die Mitte des 19. Jahrhunderts von J. Bernays wiederhergestellte Deutung voraus. Danach werden beim Genuß der Musik diejenigen Affekte durch den Ablauf aus dem Hörer herausgeschafft, gestillt, die das Kunstwerk in ihm erregt hat[4]). Aber Ausdrücke wie „Erregung der abwechselnden Leidenschaften", „den Zuhörer aus einer Leidenschaft in die andere zu lenken"[5]) weisen noch auf eine andere Quelle hin, auf Spinoza, dessen Affektentheorie[6]) neben der cartesianischen für die Musikästhetik Bedeutung gewonnen zu haben scheint. Seine Lehre vom Kampf der Affekte gegeneinander besagt, daß ein Affekt nicht, wie bei der Stoa und Descartes, durch Erkenntnis, sondern nur wieder durch einen Affekt, und zwar einen entgegengesetzten, stärkeren bezwungen werden kann. Der Einfluß dieser Hypothese ist bei Krause sichtbar. Er stellt die Dämpfung, Stillung der Affekte so dar: Weil in der Seele alles positiv ist, so kann man sagen, ein Trieb, eine Neigung, eine Leidenschaft hebe die andere auf. So vertreibt die Musik auch einen Affekt durch den andern. Eine Begierde, eine Leidenschaft ohne eine andere zu unterdrücken, ist ihr nicht möglich. Denn dazu muß man zeigen, daß ihr Gegenstand nicht gut sei[7]).

Die spinozistische Auffassung bringt Quantz in Gegensatz zu der oberflächlichen Affektbestimmung der Durchschnittsästhetiker der Zeit. Als Beispiel eines solchen in bezug auf die Tonkunst mag Lessing dienen. Nach ihm „kann ein Stück nur einerlei ausdrücken". Sogar in einer mehrsätzigen Sinfonie darf, soll die Einheit und damit das Verständnis nicht verloren gehen, nur eine Leidenschaft herrschen. Die einzelnen Sätze bringen lediglich verschiedene Modifikationen desselben Affekts, allerhöchstens Vermischungen mit verwandten Leidenschaften[8]). Zwar ist die Unterscheidung zwischen Hauptaffekt (Charakter) und Nebenleidenschaften[9]) eines

---

[1]) XI, 1—4.
[2]) Vgl. H. Abert, a. a. O.
[3]) XVII, VI, 11; XVIII, 36; VIII, 16.
[4]) H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899.—A. Kahl, Die Philosophie der Musik nach Aristoteles. Diss., Leipzig 1902.—Karl Töpfer, Die musikalische Katharsis bei Aristoteles (Zeitschrift f. d. österr. Gymn., Jahrg. 62 (1911), S. 961—79; 1057—1072).
[5]) Quantz, XVII; VI, 11; XVII; VII, 25; ähnlich Ph. E. Bach, Versuch, 1. Teil I; III 13.
[6]) Ethik, III. Teil de origine et natura affectuum.
[7]) Mus. Poesie, S. 81—83.
[8]) Hamburgische Dramaturgie 8., 26. und 27. Stück.
[9]) Quantz, XII, 23, 25.

Tonstückes Gemeingut der damaligen Ästhetik, aber meist nur in dem beschränkten Lessingschen Sinne von Abwandlungen desselben Affekts. Quantz gehört zu den feineren Beobachtern, die Stimmungsgegensätze innerhalb einer Komposition gewahren und aus Lust an schöner Mannigfaltigkeit[1]) lieben. Er sagt: „In den meisten Stücken wechselt immer eine Leidenschaft mit der anderen ab"[2]). Von einem zyklischen Werke verlangt er, wie wir schon wissen, nicht nur im Verhältnis der Sätze zueinander, sondern auch innerhalb des einzelnen Satzes eine gute Vermischung unterschiedener Gedanken[3]). Ohne Zweifel meint er mit alledem selbst Gefühlskontraste, wenn er sagt, daß „jedes Stück . . . unterschiedene Vermischungen von pathetischen, schmeichelnden, lustigen, prächtigen oder scherzhaften Gedanken in sich haben kann und man sich also sozusagen bei jedem Takte in einen andern Affekt setzen muß"[4]). In diesem Zusammenhange betrachtet, mutet seine Bemerkung, daß auch im Allegro eine solche Mischung heterogener Stimmungen möglich sei[5]), geradezu wie eine Antizipation der Wagnerschen Auffassung von der „sentimentalischen" Musik Beethoven's[6]) an. Die Praxis der Epoche bestätigt Quantzens Ansicht durch den Stil der Mannheimer Sinfoniker mit seinen plötzlichen Stimmungsumschlägen.

Schon die Rücksichtnahme auf die verschiedenen Temperamente der Zuhörer erfordert nach der Anschauung der damaligen Zeit vom Komponisten Mannigfaltigkeit des Affektinhalts. Die **Temperamentenlehre**, deren Entwicklung bis in die Anfänge der griechischen Philosophie zurückreicht und die von **Galen** (2. Jahrh. n. Chr.) systematische Fassung empfing[7]), diente seit der Renaissance neben der Affektentheorie allgemein als Hilfsmittel der Forschung. Von den Musikästhetikern wird sie zur Erklärung der Probleme der **Produktion**, Reproduktion und, im Zusammenhang damit, der musikalischen Wirkung herangezogen. **Mattheson** sagt, daß „in den Sonaten eine gewisse complaisance herrschen muß, die sich zu allem bequemet und womit einem jeden Zuhörer gedienet ist. Ein Trauriger wird was Klägliches und Mitleidiges, ein Wollüstiger was Niedliches, ein Zorniger was Heftiges usw. in den verschiedenen Abteilungen der Sonate antreffen"[8]). Dieselbe Forderung erhebt Quantz: „Soll überhaupt ein Solo einem jeden gefallen, so muß es so eingerichtet sein, daß die Gemütsneigungen eines jeden Zuhörers darinne ihre Nahrung finden"[9]). „Ein cholerischer Mensch kann mit prächtigen und ernsthaften Stücken, ein zur Traurigkeit geneigter mit tiefsinnigen, chromatischen und aus Molltönen gesetzeten Stücken, ein lustiger, aufgeweckter Mensch aber mit lustigen und scherzhaften Stücken befriediget werden"[10]). Diese äußerlich bedingte Sonatenform — Mattheson und Quantz sprechen als Sonaten-

[1]) Siehe oben S. 227 f.
[2]) XI, 15.
[3]) XVIII, 50.
[4]) XI, 16.
[5]) XII, 24.
[6]) Über das Dirigieren, a. a. O. VIII, 286—90, 295.
[7]) **Jacob van Wageningen**, De quattuor temperamentis (Mnemosyne, Bibliotheca philologica Batava, Nova series Bd. 46 [1918], S. 374—82.)
[8]) a. a. O., S. 233–34, s. auch S. 108—09.
[9]) XVIII, 50.
[10]) XVI, 22.

komponisten — hat mit der innerlich motivierten, erlebnismäßig-dramatisch aufgebauten Sonate Beethoven's nicht allein in musikalisch-technischer, sondern auch in ästhetischer Hinsicht nur den Namen gemeinsam. Die Einstellung auf die Zuhörer und ihre Temperamente nennt Quantz mit einem an Kant gemahnenden Ausdruck „Regel der Klugheit"[1]). Heinichen rechnet es „unter die requisita politica boni compositoris, sich in allem nach denen Umständen der Zeit, des Ortes und der Zuhörer zu accomodieren"[2]). Hier ist wirklich durch die Künstler selbst eine soziologische Betrachtungsart erwiesen, wie sie Paul Bekker — nach meinem Dafürhalten nicht immer überzeugend — auf die „Sinfonie von Beethoven bis Mahler" angewandt hat.

Um den verschiedenen Temperamenten der Genießenden durch seine Werke gerecht werden zu können, wird in dem Schaffenden selbst eine möglichst vielseitige Gemütsanlage erfordert. Quantz meint: „Wenn ein aufgeräumter oder sanguinischer Mensch eine vernünftige Vermischung der Gemütsbeschaffenheiten" des Cholerischen und Melancholischen „bei sich zu machen weiß, ... so wird er es im guten Vortrage und in der Musik überhaupt am weitesten bringen. Bei wem sich aber von der Geburt an eine so glückliche Mischung des Gemüts befindet, die von den Eigenschaften der drei vorigen von jeder etwas an sich hat, der hat alle nur zu wünschenden Vorteile zur Musik. Denn das Eigentümliche ist allezeit besser und von längerer Dauer als das Entlehnte"[3]). Ähnlich urteilt Heinichen[4]). Das vermischte Temperament bildet somit innerhalb der Ästhetik des Schaffenden ein Korrelat zu dem vermischten Geschmack des Genießenden. In der Bevorzugung des Sanguinischen („Lustigen, Muntern, Feurigen") und in der Warnung, daß in der Mischung „nicht zu viel Melancholie"[5]) sei, zeigt sich wiederum jenes typische Rokokoempfinden, das wir in der Geschmacksästhetik in der Vorliebe für heitere und sanfte Affekte feststellten.

Neben die Requisita politica stellt Heinichen die Requisita theoretica et practica eines guten Komponisten: „Talent, Wissenschaft und Erfahrung". Der „Naturalist" begnügt sich mit dem Talent, der „Pedant" mit der Wissenschaft von der musikalischen Theorie[6]). Quantz erscheint hier wie in der Temperamentenlehre deutlich von Heinichen beeinflußt. Wertvoll ist, was er aus der Erfahrung eigenen Schaffens über die Erfordernisse der musikalischen Produktion hinzufügt.

„Wer da glaubet, daß es in der [Komposition] nur auf ein Geratewohl und auf einen blinden Einfall ankomme, der irret sich sehr ... Die Erfindungen und Einfälle sind zwar zufällig und können durch Anweisungen nicht erlanget werden, die Säuberung und Reinigung, die Wahl und Vermischung der Gedanken aber sind nicht zufällig, sondern sie müssen durch Wissenschaft und Erfahrung erlernet werden, und diese sind eigentlich das Hauptwerk, wodurch sich der Meister vom Schüler unterscheidet."

Es ist jedoch kein bloßes handwerksmäßiges Wissen, was dieses Entwickeln

---

1) XVI, 23.
2) a. a. O., S. 12, Anm.
3) XI, 17.
4) a. a. O., S. 48, 21, Anm.
5) Quantz, E 4.
6) a. a. O., S. 20—24, Anm.

und Formen verlangt, sondern eine durch Erfahrung genährte geistig-schöpferische Leistung der künstlerischen Individualität liegt darin.

„Die Säuberung, Reinigung, der Zusammenhang, die Ordnung, die Vermischung der Gedanken erfordern fast bei einem jeden Stücke neue Regeln."

Man kann es den Kompositionen anmerken, ob sie organisch aufgebaut, „aus einem einzigen Kopf ihren Ursprung haben, oder ob sie nur auf eine mechanische Art zusammengesetzet worden sind"[1]). Quantz hat das Moment des reinmusikalischen Formens und Gestaltens im musikalischen Schaffen gegenüber der Stimmung und dem Einfall immer wieder betont[2]). Alle diese Äußerungen spiegeln die Art seines Produzierens wider. Was Fr. Nicolai darüber aus persönlichem Umgang mit dem Komponisten berichtet, läßt die Verwandtschaft seines schöpferischen Verfahrens mit dem Beethoven's erkennen:

„Quantz hatte eine Anzahl pergamentene Schreibtafelblätter in Folio, worauf die Notenlinien mit roter Ölfarbe gezogen waren. Auf diese Blätter schrieb er seine Partituren mit Bleistift. Er hatte oft mehr als ein Konzert in Arbeit und legte, was er komponierte, mehrere Wochen und zuweilen Monate lang beiseite. Er sah es von Zeit zu Zeit durch und änderte oft nicht wenig, zumal in der Begleitung, die er nicht leicht hinschrieb, sondern darin vielerlei Finessen hatte. Dieser Änderungen wegen schrieb er den ersten Entwurf mit Bleistift auf diese großen Schreibtafeln. Erst wenn er mit seiner Arbeit ganz zufrieden war, schrieb er sie auf Papier mit Dinte ins Reine"[3]).

Die Erfahrungen der eigenen Produktion also haben Quantz zu einer wesentlichen Abweichung von der musikalischen Pathologie in der Richtung auf die Ästhetik des spezifisch Musikalischen geführt. Denn die Affektenlehre kann von sich aus über die Geheimnisse des Schaffens keinen weiteren Aufschluß geben als den allgemeinen Hinweis, daß der Komponist von dem Affekt, der den Inhalt seines Werkes bildet, bei dessen Entstehung selbst erfüllt sein müsse. Diesen Ausgangspunkt von der Stimmung setzt natürlich auch Quantz noch voraus[4]), aber der Schwerpunkt liegt bei ihm nicht mehr hierin.

Von der Schaffenstheorie des 18. Jahrhunderts aus ergeben sich, wie man sieht, manche Bezüge zur Kunst der Zeit. Hier konnte nur soweit auf sie eingegangen werden, als sie mit der Affekten- und Temperamentenlehre in Beziehung steht. Es würde Aufgabe einer besonderen Untersuchung sein, diesen Fragen weiter nachzugehen. Interessante Zusammenhänge wären zu erweisen zwischen der verbreiteten Hypothese der „Tons parlants" und den formelhaften Wendungen in der damaligen Musik, zwischen der Forderung „bekannter Gänge" (Mattheson, Krause, Marpurg, Riedt) und dem Problem des Plagiats, zwischen Kuhnau's Ars combinatoria, Heinichen's Loci topici und Mattheson's Ausführungen über die Hilfsmittel der Erfindung, die alle drei gegenseitig im kritischen Zusammenhange stehen, und dem Verfahren der Textvertonung. Was Schweitzer z. B.

---

[1]) E 14.
[2]) Autobiographie, a. a. O., S. 245, Vorwort zu op. 2.
[3]) a. a. O. I, 250—51, Anm. Ähnlich urteilt Fr. Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, 1. Teil, 1774, S. 180.
[4]) XVII, II, 26.

über Bach's „malerische Musik" aus seinen Werken abstrahiert hat[1]), stimmt genau mit Heinichen's Theorie von den Hilfsquellen der Produktion überein.

Ebenso wie der schaffende muß der ausübende Künstler die Temperamente der Zuhörer berücksichtigen[2]). Andererseits soll der Vortragende sich

„auch nach seiner angeborenen Gemütsbeschaffenheit richten und dieselbe gehörig zu regieren wissen. Ein flüchtiger und hitziger Mensch, der hauptsächlich zum Prächtigen, Ernsthaften und zu übereilender Geschwindigkeit aufgeleget ist, muß beim Adagio suchen, sein Feuer soviel als möglich ist zu mäßigen. Ein trauriger und niedergeschlagener Mensch hingegen tut wohl, wenn er, um ein Allegro lebhaft zu spielen, etwas von Jenes seinem überflüssigen Feuer anzunehmen suchet"[3]).

Auch für die reproduzierenden Musiker bezeichnet Quantz das vermischte Temperament als das Ideal. Die objektive Verschiedenartigkeit des Vortrags erklärt er aus der Mannigfaltigkeit der individuellen Gemütsanlagen der einzelnen Künstler[4]). Dementsprechend begründet Kuhnau in der Vorrede zu den „Biblischen Historien" (1700) die Verschiedenheit der subjektiven Wirkung der Musik und somit die Unbestimmtheit ihres Ausdrucks dadurch, daß die „Complexiones" der Genießenden „ganz unterschieden sind"[5]).

Von den Regeln, die Quantz für den Vortrag gibt, enthält die Mehrzahl spezielle Anweisungen zur richtigen Handhabung der Phrasierung, Agogik und Dynamik. In das Gebiet der Ästhetik gehört die allgemeine Forderung, daß die Reproduktion „ausdrückend und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß"[6]) sei. Quantzens Ausführungen hierüber können ein anschauliches Bild geben von den Leistungen des Berliner Opernorchesters, das durch solchen rührenden Vortrag berühmt war. Um Rührung zu erreichen, muß — so lautet die Vorschrift der musikalischen Pathologie — der reproduktive Künstler selbst gerührt seiu. Man soll „dasjenige, so man zu spielen hat, in eben solcher Gemütsverfassung vortragen, in welcher es der Komponist gesetzet hat"[7]). Der für uns fast ermüdende Nachdruck, mit dem die Musiktheoretiker gerade zu der Zeit, wo die Affektenlehre herrschte, auf diese für sie selbstverständliche Konsequenz hinweisen, wird erklärlich, wenn man bedenkt, daß dasselbe Problem damals in der Theorie der Schauspielkunst im Brennpunkt des Interesses stand. Krause nimmt ausdrücklich auf sie Bezug[8]). Remont de Sainte Albine[9]) vertrat jene Ansicht, die auch in der Musikästhetik der Periode die herrschende ist. Ihm gegenüber stand die artistische Auffassung des Schauspielers Riccoboni des Jüngeren[10]), der seine Kunst nicht auf den Affekt, sondern auf die Ratio aufbaute. Entgegen Goldschmidt[11]), der Quantz in diesem Punkte unter die naiven, oberflächlichen Vertreter der Affekten-

---

[1]) J. S. Bach, Leipzig 1908, S. 433ff.
[2]) XVI, 22.
[3]) XI, 17.
[4]) XI, 9.
[5]) D. d. T., Bd. 4, S. 120—23.
[6]) XI, 15.
[7]) XIV, 5,; ähnlich X, 22; XI, 15, 21; XVII, II, 26; XVII, VII, 10.
[8]) Mus. Poesie, S. 172, 180.
[9]) Le comédien 1747, Übersetzung eines Auszugs in Lessings Theatralischer Bibliothek 1754.
[10]) Schauspielkunst, übersetzt in Lessings Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters 1750.
[11]) a. a. O., S. 154—55.

lehre einreiht, ist aber darauf hinzuweisen, daß er sehr wohl ein Bewußtsein davon hat, daß es sich nicht um reale Affekte des Ausführenden, sondern um ästhetische Scheingefühle handele[1]). Quantz sagt: man muß „sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft usw. stellen können, welche Verstellung bei der Musik sehr nötig ist"[2]), Der Vortragende soll „sich der Verstellungskunst befleißigen. Diese Verstellungskunst ist nicht nur erlaubt, sondern sogar höchst nötig und tut in der Sittenlehre keinen Schaden"[3]). Hier ist der Affekt des reproduzierenden Künstlers deutlich als bewußt, willentlich, künstlich erzeugter erkannt, das Moment der Täuschung, der Scheinhaftigkeit, der Illusion, das Alsob der ästhetischen Gefühle im Gegensatz zu den realen gesehen. Freilich führt Quantz diese Unterscheidung nicht so peinlich genau und konsequent durch wie die moderne Ästhetik etwa bei Schopenhauer, E. von Hartmann oder J. Volkelt. Er will ja auch — als Musiker und als Anhänger der Aufklärung — kein konstruiertes ästhetisches System, sondern nur eine mehr oder weniger locker gegliederte Summe praktischer Beobachtungen geben.

Hier haben offenbar wieder die Erfahrungen der eigenen Praxis Quantz zu einer — vielleicht nur unbewußten — Abweichung von der musikalischen Pathologie geführt. Folgerichtig vertritt Ph. E. Bach deren Standpunkt.

„Indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sei denn selbst gerühret, so muß er notwendig sich selbst in alle Affekte setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will . . . Man sieht und hört es ihm an . . . Daß dies alles ohne die geringsten Gebärden abgehen könne, wird derjenige bloß leugnen [behaupten], welcher durch seine Unempfindlichkeit genötigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich häßliche Gebärden sind, so nützlich sind die guten, indem sie unseren Absichten bei den Zuhörern zu Hülfe kommen"[4]).

Dieses Zeugnis des Vertreters der galanten Musik der Rührung neben den Bericht Scheibes und Forkels gehalten, wonach J. S. Bach, der Repräsentant der polyphonen Musik der Verwunderung, mit vollendeter Ruhe des Körpers musiziert habe, bietet ein Beispiel dafür, wie sich der Gegensatz zwischen dem spezifisch Musikalischen und dem Expressiven bis in die Typen der ausübenden Künstler verfolgen läßt. Quantzens Forderung, der Reproduzierende solle sich in seiner Haltung „vor allen Grimassen hüten und sich, so viel als möglich ist, in einer beständigen Gelassenheit zu erhalten suchen"[5]), bestätigt indirekt seine Selbständigkeit gegenüber den Affektentheoretikern. —

Aber diese gilt, wie dargelegt, lediglich in Hinsicht auf die Fragen der Produktion und Reproduktion, die neben dem Problem des Zwecks der Tonkunst mit der musikalischen Pathologie streng genommen nur insofern in Zusammenhang stehen, als sie einen Gefühlsinhalt der Musik zur allgemeinen Voraussetzung haben.

---

[1]) Das nimmt auch Schering (Z. f. M. I, 305) an.
[2]) XI, 16.
[3]) XVII, VII, 17.
[4]) Versuch, 1. Teil, I, III, 13. Zwanzig Jahre später freilich scheint dieses Vortragsprinzip auf Ph. E. Bach persönlich nicht mehr zuzutreffen. J. Fr. Reichardt (a. a. O., 2. Teil, 1776, S. 15) berichtet von der „völligen Ruhe und fast möchte man sagen, Leblosigkeit seines Körpers" beim Phantasieren (Besuch in Hamburg 1774).
[5]) XI, 13.

In der eigentlichen, im engeren Sinne sogenannten Affektentheorie, der heutigen Hermeneutik, steht Quantz wieder völlig auf ihrem Boden. Die Art, wie er die psychische Funktion der musikalischen Elemente — Intervalle, Harmonik, Rhythmik; ferner Ornamentik, Phrasierung, Tonalität — bestimmt, ist damals allgemein üblich:

Von den Intervallen rufen die kleinen die Wirkung des Schmeichelnden, Traurigen, Zärtlichen, die großen die des Freudigen, Lustigen, Frechen hervor[1]). Eine ähnliche Regel kannte schon das griechische Altertum, dessen Ethoslehre ja, besonders in der alexandrinischen Periode, Ansätze zu einer Hermeneutik enthält. Damals sagte man: je kleiner die Tonschritte, desto weichlicher das Ethos[2]). Unter den Harmonien „setzen die Konsonanzen das Gemüt in eine vollkommene Ruhe und Zufriedenheit, die Dissonanzen hingegen erwecken im Gemüte einen Verdruß". Nach dem Grade der Heftigkeit dieser Unlust und der ihr entsprechenden dynamischen Schattierung teilt Quantz die Dissonanzen in drei Klassen ein[3]). Von den rhythmischen Gebilden bewirken die punktierten Noten, wie sie für die französische Ouvertüre charakteristisch sind, den Eindruck des „Brillanten", „Prächtigen und Erhabenen"[4]). Ebenso drückt „die Untermischung langer Noten, als halber und ganzer Takte, unter die geschwinden das Prächtige und Erhabene aus"[5]). Die rhythmische Figur des lombardischen Geschmacks trägt „lebhaften und frechen" Charakter[6]). Was die Ornamentik betrifft, so machen unter den französischen kleinen „wesentlichen Manieren" Pralltriller, Mordent, Doppelschlag und Battement die Musik lebhaft und schimmernd (brillant), dienen also „zur Aufmunterung und Fröhlichkeit, die simplen Vorschläge hingegen zur Erweichung und Traurigkeit"[7]). Von den in der italienischen Musik gebräuchlichen „willkürlichen Veränderungen" erregt der bei den Sängern übliche „Anschlag" (eine Art Vorschlag aus unterer und oberer Nebennote) einen „zärtlichen, seufzenden und gefälligen Affekt"[8]). Im übrigen sind diese willkürlichen Veränderungen als Improvisationen nach den für Intervalle, Harmonik, Rhythmik usw. gültigen Gesichtspunkten zu beurteilen. Bei ihrer Anwendung dient, wie bei jedem Ornament, der in dem Stück herrschende Affekt zur Richtschnur[9]). Unter den Phrasierungsmöglichkeiten entspricht das Legato in der Wirkung den kleinen Intervallen, das Staccato den großen[10]). Selbst Instrumentaleffekte wie die Sordinen der Streicher hat Quantz auf ihren psychischen Wert hin untersucht. Freilich läßt er hier die doppelte Möglichkeit, „um sowohl den Affekt der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeichelei, Traurigkeit, auch wohl, wenn der Komponist ein Stück danach einzurichten weiß, eine wütende Gemütsbewegung, als die Verwegenheit, Raserei

---

[1]) XI, 16; XV, 15.
[2]) H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, S. 44—45.
[3]) XVII, VI, 12—16.
[4]) V, 22; XVII, II, 13.
[5]) XI, 16.
[6]) V, 23.
[7]) VIII, 16.
[8]) XIII, 41.
[9]) VIII, 19; XI, 15.
[10]) XI, 16.

und Verzweiflung, desto lebhafter auszudrücken"[1]). In Hinsicht auf die Tonalität ist die übliche Auffassung:

„Die harte Tonart wird gemeiniglich zur Ausdrückung des Lustigen, Frechen, Ernsthaften und Erhabenen, die weiche aber zur Ausdrückung des Schmeichelnden, Traurigen und Zärtlichen gebrauchet."

Quantz fügt vorsichtig hinzu: „Doch leidet diese Regel ihre Ausnahmen"[2]). Dennoch hält er sogar die Tonartencharakteristik aufrecht, die seit der Entwicklung der modernen Tonalität nicht mehr allgemein anerkannt wurde. Kuhnau[3]) und Heinichen[4]) lehnen sie ab. Quantzens Angaben sind freilich schwankend. Einmal weist er Es, a, c, f, auch g den „traurigen Affekt" zu. „Hingegen werden die übrigen Moll- und Durtöne zu den gefälligen, singenden und ariosen Stücken gebrauchet"[5]). An anderer Stelle jedoch will er unter diesen A, E und h zur Darstellung von Verwegenheit, Raserei und Verzweiflung benutzt wissen[6]).

Diese zum guten Teil naive und primitive Tonpsychologie hat, wie schon erwähnt wurde, die cartesianische Seelenlehre zur Grundlage. So vermittelt Mattheson den Zusammenhang zwischen den kleinen Intervallen und dem Gefühl der Traurigkeit, zwischen großen und dem der Freude durch Descartes' Theorie der Lebensgeister, indem er kurzerhand stipuliert: „Kleine Intervalle schränken ein, größere erweitern die Lebensgeister"[7]). Da nun nach der cartesianischen Hypothese die Ausbreitung der Lebensgeister bei der Liebe erfolgt, ihre Zusammenziehung bei der Traurigkeit, so folgert er die Beziehung jener Intervallarten auf diese Gefühle. Aus dem Beispiel ist ersichtlich, daß die Gültigkeit der Tonpsychologie des 18. Jahrhunderts durch den Bestand der rationalen Seelenlehre bedingt ist. Die moderne Experimentalpsychologie hat zu anderen und bedeutend komplizierteren Ergebnissen in der musikalischen Hermeneutik geführt[8]). Darüber hinaus ist grundsätzlich einzuwenden, daß der Stimmungsgehalt eines organisch aufgebauten Werkes nicht festgestellt werden kann, indem man nach dem psychischen Wert der einzelnen Elemente fragt. Die Komposition ist eine Totalität, in der jede Einzelheit ihren Sinn nur durch den Bezug auf das Ganze erhält; und jener kann nach dem jeweiligen Bezug sehr verschieden ausfallen. Diesen organischen Zusammenhang vergißt die Hermeneutik in Rechnung zu stellen.

Jene tonpsychologischen Voraussetzungen erhalten in der Feststellung des Gehalts der französischen Tanztypen und der italienischen reinen Instrumentalformen ihre oberflächliche Anwendung. Auf ihnen beruht auch die umgekehrte Methode, die den deduktiven Weg vom Gefühl zum musikalischen Element geht, die Ausdrucksbestimmung der einzelnen Affekte. Diese deskriptive musikalische Pathologie findet sich in den meisten breiteren ästhetischen Darlegungen der Zeit. Am bekanntesten waren und sind die Beschreibungen Mattheson's[9])

[1]) XVII, II, 29.
[2]) XI, 16.
[3]) Vorrede zu den biblischen Historien, a. a. O.
[4]) a. a. O., S. 83—87, Anm.
[5]) XIV, 6, 7.
[6]) XVII, II, 29.
[7]) a. a. O., S. 154.
[8]) Vergl. Kurt Huber, Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive, eine experimentalpsychologische Untersuchung, Leipzig 1923 (siehe besonders S. 146 ff.).
[9]) a. a. O., 16—19.

und des „musikalischen Patrioten"[1]). Da sie sich alle im wesentlichen gleichen, teilweise sogar gegenseitig ausschreiben[2]), ist die Kritik berechtigt, an eine beliebige anzuknüpfen. Ich wähle die Ausführungen Marpurgs[3]).

Der größte Teil der Definitionen ist überhaupt unbrauchbar. Wenn die musikalische Darstellung der Traurigkeit durch eine „matte und schläfrige Melodie, die mit vielen Seufzern unterbrochen ist", die Freude durch eine „lebhafte und triumphierende", die Liebe durch eine „sanfte, angenehme, schmeichelnde" Melodie erklärt wird, so liegt offenbar der elementare logische Fehler der Petitio principii vor. Es werden ohne Bedenken dem Psychischen angehörige Merkmale in die Bestimmung der musikalischen Ausdrucksweise der Affekte hineingenommen. Die reinmusikalischen Merkmale beschränken sich auf die drei Momente: Grad der Bewegung, Weite des Intervalls und konsonierende oder dissonierende Harmonie. Da sie sich in der Aufzählung der verschiedensten spezifischen Gefühle stets wiederholen, so schrumpft die ganze Mannigfaltigkeit dieser beschreibenden musikalischen Pathologie auf vier fundamentale Leidenschaften zusammen. Alle anderen sind Ableitungen oder Mischungen aus ihnen, deren musikalische Darstellung sich wiederum nicht eindeutig festlegen läßt. Die Grundtypen sind die zwei Gegensatzpaare: Traurigkeit und Freude, Liebe und Haß (Zorn). Ihre musikalische Bestimmung ist

Traurigkeit = langsame Bewegung, enge Klangstufen, dissonierende Harmonien.
Freude = geschwinde Bewegung, weite Klangstufen, konsonierende Harmonien.
Liebe = mäßige Bewegung, enge Klangstufen, konsonierende Harmonien.
Haß = geschwinde Bewegung, weite Klangstufen, dissonierende Harmonien.

Auch diese vier Affekte lassen sich noch zusammenziehen in

Ruhige Freude (= Liebe) und Traurigkeit.
Aufgeregte Freude und Traurigkeit (= Haß).

Kurz, was übrig bleibt für die musikalische Darstellung, ist der Urgegensatz von Lust und Unlust verbunden mit dem Unterschied des Grades der Bewegtheit. Damit ist diese deskriptive Hermeneutik ein indirekter Beweis für dasjenige, was sie gerade überwinden will, die Unbestimmtheit der Musik.

Die Kritik der musikalischen Pathologie zeigt in deren induktiven und deduktiven Teil die Grenze der rationalen Methode in der Tonkunst. Erst die Romantik, die das Unendliche liebt, bricht endgültig mit der Annahme der Bestimmtheit in der Musik und befolgt die intuitiv-schöpferische Methode der Ausdruckserfassung (Schumann). Doch bringt die frühere Zeit schon Ansätze zu dieser neuen Einsicht, so Kuhnau in seiner bedeutsamen Vorrede zu den Biblischen Historien, Krause mit seiner Theorie von der mangelnden Deutlichkeit der Musik. Sogar Skepsis gegen die theoretisch-konstruktive Hermeneutik selbst regt sich, und gerade bei Marpurg, der uns hier als Vertreter für sie diente. Er verlangt eine „Beispielsammlung der musikalischen Pathologie"[4]). Das Studium der musikalischen Kunstwerke soll

---

[1]) Braunschweiger Wochenschrift 1741 ff., 18. Stück. ff.
[2]) So Krause (Mus. Poesie, 92—93, 95, 310—11) Mattheson.
[3]) Unterricht vom Rezitativ, a. a. O., § 23.
[4]) Unterricht vom Rezitativ, a. a. O., § 24, 30.

„die Empfindung und Leidenschaft betreffen, die der Komponist sich vorgesetzet oder ausgedrücket hat; die Art und den Grad derselben; die Mittel, die er dazu angewendet, sowohl in Ansehung der Melodie als der Harmonie, in Absicht auf die Sänger und die Instrumente und deren Wahl"[1]).

Die praktisch-empirische Hermeneutik, die hier angeregt wird, beginnt erst heute sich zu verwirklichen. In Schweitzer's[2]) Untersuchungen über Bach's musikalische Sprache oder in H. von Wolzogen's „Musikalisch-dramatischen Parallelen"[3]) liegen Bausteine zu ihr vor. Innerhalb der von Guido Adler[4]) inaugurierten Stilkunde erblickt die von Ernst Bücken und Paul Mies vertretene Richtung neben den reinmusikalischen Stilmomenten vor allem in der Untersuchung der „Ausdrucksstilformen" ihre Aufgabe[5]). So fruchtbar alle diese Forschungen sind, sie werden niemals jene starre rationale Gesetzmäßigkeit im musikalischen Ausdruck erweisen, die das 18. Jahrhundert theoretisch verfocht.

---

[1]) Vermischte Gedanken, 1760, Beiträge V, 1—2. Dieselbe Forderung vertritt der Anonymus X Y Z (Vermischte Gedanken, Beiträge III, 40).
[2]) a. a. O., Kap. XXII, XXIII.
[3]) Leipzig 1906.
[4]) Der Stil in der Musik, Leipzig 1911.
[5]) Ernst Bücken und Paul Mies, Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde, Z. f. M., V, 219—25. Hier ist weitere Literatur angegeben.

Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg

Von

Th. W. Werner, Hannover.

Der achte Stiftungstag des Fürstlichen Instituts für Musikwissenschaftliche Forschung hatte insofern eine besonders hohe Bedeutung, als er ein Jahr beschloß, das (für alle irgend idealen Zwecken dienende Einrichtungen) von Schwierigkeiten ernstester Art erfüllt war. Der eisernen Energie des stellvertretenden Direktors Professor Dr. Max Seiffert ist es gelungen, sie zu überwinden, so daß der Tag, an dem, wie ein Tafelredner es hübsch ausdrückte, „das Kind aus dem infantilen Zustande in das Alter tritt, wo es nach römischem Recht bis zu gewissem Grade selbständige Handlungen vollziehen, z. B. Geschenke annehmen kann," fröhlich und würdig durfte begangen werden.

Aus der Reihe der Mitglieder riß der Tod zwei: Dr. Georg Thouret, den feinen Kenner der Militärmusik, und Hermann Kretzschmar, den berühmten Führer und Senior unserer Wissenschaft. Die Mitglieder Dr. Angul Hammerich (Kopenhagen) und Richard Strauß feierten den 75. und 60. Geburtstag. Zu Mitgliedern wurden gewählt die Herren Dr. Hans Mersmann, Privatdozent in Charlottenburg und Dr. Hans Joachim Moser, Professor in Halle, zum außerordentlichen Mitgliede Prev. Higini Anglès, Leiter der Musikabteilung der Biblioteca de Catalunya in Barcelona, zu Senatoren die Herren Hermann Abert und Johannes Wolf.

Die musikalischen Darbietungen traten in diesem Jahre vor der Bedeutung des Festvortrages erheblich zurück. In der Stadtkirche gab Herr Gottfried Deetjen, Organist aus Barmen, Proben seiner feinfühligen Vortrags- und Registrierkunst, indem er sich in den Dienst jüngerer Schweizer Komponisten stellte. Otto Barblan's Passacaglia (op. 6) in f-moll und Emil Frey's C-moll-Fuge (op. 40) zeigen noch am ehesten die Einwirkung der heimischen Landschaft: es sind groß gewollte, vielleicht nicht ganz durchgestaltete Gebilde von entschiedener, wenn auch nicht überstarker Physiognomie. Charles Chaix' Choralvorspiele wollen weniger und wirken mehr, weil sie, allerdings auf kleinem Raume, in sich geschlossen sind; aber sie könnten so gut in dänischer wie in schweizerischer Luft entstanden sein. Walter Courvoisier, in München lebend, war durch innig gefühlte und meisterlich geformte Gesänge stärker beglaubigt, als Ernst Graf, der an dem Bemühen, den Winkelzügen einer barocken Dichtung von Klopstock deklamatorisch zu folgen, trotz guten Gelingens von Einzelzügen zerbrach, weil er den Atem nicht besitzt, der zur Bewältigung dieser Gedanken- und Gefühlsklüfte nötig ist. Die Auslegerin dieser

Gesänge, Frau Margarete Deetjen trug in dem großen G. Ph. Telemann gewidmeten Kammerkonzert einige zufrieden-vergnügliche Lieder des Meisters vor: sie hatte sich, hier wie dort, in ihre Aufgaben mit allem künstlerischen Ernst vertieft, war aber an der völligen Durchsetzung ihres Gestaltungswillens durch eine wunderlich komplizierte Art der Tonbildung einigermaßen behindert. In diesem Konzert spielte Professor Seiffert mit einigen dem älteren Stil noch befangen gegenüberstehenden Herren aus der schaumburg-lippischen Landeskapelle in seiner eigenen musterhaften, weil den Melodieinstrumenten ihr Recht lassenden Bearbeitung Stücke aus der „Tafelmusik" von 1733, ein Trio mit Flöte und Oboe, ein Quatuor mit Flöte, Violine und Violoncell und zuletzt eine prächtige Konzertsuite für zwei Oboen und Streichorchester in B-dur. Im Allegro ist Telemann Händeln überlegen: es ist nicht nur großzügig, sondern auch vielfältig; im Adagio kommt er bei allem Glück oft trefflicher Einfälle dem Händelschen nicht gleich, weil sich hier die stark rationalistische Grundlage seiner Kunst zu deutlich offenbart. Daß er an zeitlicher Berühmtheit nicht nur Händel, sondern auch Bach überflügeln durfte, liegt an der Betrachtungsart jener Zeit, der Händel vielleicht zu groß, Bach sicher zu tief war. Wenn wir das Bild heute anders sehen, so wissen wir, daß hinter uns eine Jugend steht, die uns der Blindheit zeihen wird.

Da der Festvortrag des Herrn Professor Dr. Kurt Sachs, der in geistvollster Art das Wechselverhältnis augensinnlicher und ohrensinnlicher Zeiten behandelte, in dieser Zeitschrift veröffentlicht werden wird, so ist ein näheres Eingehen auf ihn hier unnötig.

Mochte auch die farbenfrohe Ausschmückung der Straßen der Stadt weniger der Musikwissenschaft, als dem Schützenfeste gelten, so haben die Teilnehmer der Tagung doch tiefsten Grund zur Dankbarkeit für alle freundliche Gesinnung, die ihnen aus der Bürgerschaft entgegengebracht wurde; und das gute Verhältnis spiegelte sich denn auch darin, daß die Bückeburger uns mit vertrauender Freundlichkeit ihre im Grün der Gärten versteckten Häuser öffneten und wiederum die geselligen Zusammenkünfte der Gelehrten mit ihrer Gegenwart belebten und verschönten. So klang die Veranstaltung aus in vielfachen Dank und in ein frohes „Auf Wiedersehen!"

Nochmals „Zu den liturgischen Organa“

von

Friedrich Ludwig, Göttingen.

P. Wagner glaubt sich im vorigen Heft dieser Zeitschrift S. 54 „in der Lage“, meine Bemerkung Archiv V, 302, daß er die Handschriften Berlin lat. theol. 4^0 11 und Karlsruhe St. Peter perg. 15 zu Unrecht unter die Organahandschriften zähle, „berichtigen zu können“. Einen Beweis dafür bringt er indessen nicht.

Was das Mindener Graduale von 1024 angeht, von dem er (Einführung in die Greg. Mel. 2^2 1912, 209) angibt, in ihm seien „u. a.“ f. 3, 6, 10 und 15 die nach der gleichen Melodie gesungenen Alleluja-Verse Dies sanctificatus, Video celos, Hic est discipulus und Vidimus stellam „zweistimmig neumierte“ „Organastücke“, so trifft dies nicht zu, da es sich hier durchaus nicht um zwei gleichzeitig zu singende Stimmen handelt, sondern vielmehr um die beiden verschiedenen damals gebräuchlichen Melodien zu diesen Texten, von denen die eine besonders auch zur griechischen Textfassung des Weihnachts-Alleluja (Ymera agiasmeni) gesungen zu werden pflegte; vgl. beide Melodien z. B. in W. H. Frere's Winchester Troper (H. Bradshaw Soc. 8, 1894, Tf. 23), wo sie zum Text Dies ebenfalls beide überliefert sind, hier nacheinander folgend (die erste doppelt mit griechischem und lateinischem Text aufgezeichnet).

Das Erfurter Graduale Karlsruhe Pm 15 sah ich von neuem durch, wiederum, ohne Organa darin zu finden.

Statt eines Nachweises eines Organums aus Pm 15 druckt Wagner das zweistimmige Crucifixum in carne aus Pm 16 ab, ohne bemerkt zu haben, daß ich l. c. im gleichen Absatz Pm 16 unter den Organahandschriften ausdrücklich nenne. Das mir wohlbekannte Werk, das Wagner irrig als ein „zur Liturgie des Karsamstags“ gehöriges „All. ℣ Crucifixum“ bezeichnet, ist geschichtlich dadurch von besonderem Interesse, daß es dem alten Notre Dame-Repertoire entstammt und (in nur wenig variierender Form) auch in Florenz Laur. pl. 29, 1 f. 70′ (als zweite Komposition dieses Textes) und Wolfenbüttel Helmst. 1099 f. 87′ überliefert ist. Der Text (Crucifixum dominum oder C. in carne beginnend), den das Mittelalter zu verschiedenen Melodien sang, ist im älteren Mittelalter mehrfach verschieden mehrstimmig komponiert worden; bisher bekannt sind ferner: ein anderer zweistimmiger und ein dreistimmiger Satz des Notre Dame-Repertoires (a) Flor. f. 70′ 1 Komposition; (b) Wolfenbüttel Helmst. 628 f. 65′ und Flor. f. 25′), ein zweistimmiges Organum in Chartres 109 (um 1100; hgg. von H. M. Bannister, Revue Grégor. 1, 1911, 31, im Facsimile und Abdruck) und ein ebensolches in Pürglitz (Kodex des Fürsten Fürstenberg I e 10 saec. 13., f. 31). Die verbreitetste liturgische Melodie ist z. B. Paléogr. Mus. 1, S. 76 (aus St. Gallen 339) und 2. Série 1, S. 232 (aus St. Gallen 391) publiziert, in beiden Handschriften als ein „dominica sancta Pascae bzw. in die Resurrectionis ad processionem“ gesungener ℣.; auch Pm 16 verwendet sie in gleicher liturgischer Funktion. (Daneben ist sie auch als Karfreitagsgesang nachweisbar.) Das von Wagner irrig an die Spitze gestellte Alleluja gehört nicht diesem „Versus“ zu, sondern ist der Abschluß des vorhergehenden Recordamini, eines anderen ℣. der Antiphon (oder, wie man diese Prozessionsgesänge seit dem 11. Jahrhundert auch bezeichnete: des Responsoriums) Sedit angelus. (Bisweilen

folgt der ℣. Recordamini dem ℣. Crucifixum, z. B. in Berlin mus. 10078; vgl. O. Drinkwelder, Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jahrh. 1914, S. 3, wo diese am Ostersonntag „ad processionem" gesungenen Texte ebenfalls abgedruckt sind.)

Ebenso dankenswert wie der Abdruck des Organums aus Karlsruhe Pm 16 ist die Bekanntgabe des ähnlichen Organums Dicant nunc Judei aus einer bisher unbeachteten Handschrift des 14. Jahrhunderts, das die Zahl der bisher bekannten Organa über diesen in der katholischen Liturgie heute noch gesungenen Text (zweistimmig in Chartres 109, l. c. ebenfalls ediert; zweistimmig in Flor. f. 70 und dreistimmig in Flor. f. 24') um ein weiteres Organum oder eine weitere Überlieferung vermehrt. Daß die drei ersten Worte des ℣. einstimmig blieben, scheint nur ein Versehen, nicht beabsichtigt zu sein.

15. Juni 1924.

Zu den „Quellen der Motetten älteſten Stils".

Von

Jacques Handſchin, Zürich (vormals Petersburg).

Auf einen Paſſus in einer Anmerkung von F. Ludwig's aufſchlußreichem Aufſatz „Die Quellen der Motetten älteſten Stils" (Archiv V), zu dem Stellung zu nehmen im übrigen hier nicht verſucht ſei, bezieht ſich eine Berichtigung P. Wagner's, welche mich veranlaßt, meinerſeits um das Wort zu bitten, — nicht ſoſehr um eine kleine Verwechslung aufzuklären (da es Wagner offenbar entging, daß Ludwig das Vorhandenſein mehrſtimmiger Muſik in Karlsruhe St. Peter Pm 15, nicht 16 in Abrede ſtellt), ſondern um an Hand der dankenswerten Veröffentlichung Wagner's eine Identität feſtzuſtellen und einige ſich ergebende Fragen zu berühren.

Das von P. Wagner tranſkribierte zweiſtimmige Crucifixum in carne aus Karlsruhe St. Peter Pm 16, nach Wagner die einzige mehrſtimmige dieſer deutſchen Hſ. saec. XIV.—XV., iſt identiſch mit einer Kompoſition, die in modaler Quadratnotation in Wolfenbüttel 1206 ſteht, und letztere wiederum gemäß LR (ſo bezeichne ich F. Ludwig's unentbehrliches „Repertorium organorum ... et motetorum ... I, 1) S. 66 und 170 identiſch mit einem Stück, das ſich in Florenz Laur., plut. 29, cod. 1 findet[1]). Es iſt alſo vermutlich eine Kompoſition aus dem Pariſer Notre Dame-Kreiſe; ſie entſtand ſchätzungsweiſe um 1200 oder kurz nach 1200. Die Abweichungen, die Karlsruhe im Vergleich zu Wolfenbüttel bietet, ſind nicht bedeutend; es iſt im allgemeinen eine etwas verderbte Verſion, welche die ſich aus den älteren Hſſ. ergebende rhythmiſche Leſung (das Stück iſt ſelbſtverſtändlich gemäß dem modal-ternären Syſtem zu interpretieren) erſchwert oder ſogar verunmöglicht (ſpeziell ergeben auch die, wie Wagner angibt, nachträglich hinzugeſetzten Trennungsſtriche durchaus nicht immer die richtige Zuſammengehörigkeit).

Beſonders intereſſant iſt die liturgiſche Seite der von Wagner mitgeteilten Verſion des Crucifixum, da hier durch Voranſtellung eines „Alleluia" zum Verſus alleluiaticus gemacht wurde, was eigentlich der Verſus eines Reſponſoriums iſt[2]). Wenn tatſächlich

[1]) Übrigens ſteht in Notre Dame-Hſſ. noch eine andere zweiſtimmige Kompoſition des Crucifixum (LR 66), ſowie eine dreiſtimmige (LR 35 und 63).

[2]) Demgemäß ſtehen die betr. zweiſtimmigen Kompoſitionen in Florenz und Wolfenbüttel nicht in demjenigen Teil des Magnus liber organi, der auf das „Gradale", ſondern in demjenigen, der auf das „Antiphonarium" Bezug hat. Auch in dem zweiſtimmigen Fragment aus Chartres, das H. M. Banniſter in der „Revue Grégorienne" I, 31 reproduziert und tranſkribiert — eine in der Literatur über die Mehrſtimmigkeit bisher kaum beachtete Veröffentlichung, die auch notatoriſch hochintereſſant iſt, da hier zum erſtenmal eine mehrſtimmige Kompoſition in Neumen auf Linienſyſtemen für beide Stimmen vorliegt —, ſteht eine Kompoſition dieſes Verſus als Reſponſoriums-Verſus, d. h. ohne davorgeſetztes Alleluia. Die einſtimmige Vorlage, über der ſich ſowohl dieſe Kompoſition als diejenigen aus dem Notre Dame-Kreiſe aufbauen, findet man in der bekannten Ausgabe des Graduel de Rouen (f. 106[1]); den Text des Verſus im Zuſammenhang des ganzen Reſponſoriums führt Gautier, Les tropes 203 an. Die LR 66 uſw. ſtehende Angabe, das Crucifixum ſei eine Antiphon, mag ſich dadurch erklären, das dasſelbe zu den Prozeſſionsgeſängen gehört, für die dieſe Bezeichnung tatſächlich früher üblich war; in dieſem Sinne kann das Stück auch als Antiphon-Verſus gelten.

im Sinne der Hs. das 1-st. Alleluia und der mehrst. Versus zusammengehören, erhebt sich die Frage: ist vielleicht daraus, daß dem Alleluia (dessen Melodie ich übrigens im jetzigen Liber Gradualis nicht finde) das Schlußneuma fehlt, zu schließen, daß es ursprünglich gleichfalls mehrstimmig komponiert sein sollte (daß das Schlußneuma nicht mehrstimmig komponiert wurde, sondern einstimmig blieb, entspricht ja der Praxis des Notre Dame-Kreises, des 11. Faszikels von Wolfenbüttel 677 und des Bannisterschen Chartres-Fragments)? Immerhin ergäbe sich auch in diesem Fall nicht ein richtiges mehrstimmiges Alleluia, da in einem solchen (wenigstens den angeführten Denkmälern nach zu urteilen; dazu kommt noch das in der Paléographie musicale I, pl. 23 veröffentlichte andere Chartres-Fragment, in welchem zum Unterschied von den anderen das Alleluia-Schlußneuma mit komponiert ist) auch der Schluß des Versus einstimmig bleibt. Sodann: wie ist das Rätsel eines Karsamstags-Alleluias zu erklären? Es sind dies Fragen, die gewiß das Interesse der Liturgiker finden werden.

Auch die andere von P. Wagner veröffentlichte, einem Breviarium Lausannense saec. XIV. der Freiburger Universitätsbibliothek entnommene zweistimmige Komposition, die des zum Responsorium Christus resurgens gehörigen (cf. Gautier, Le tropes 222) V. Dicant nunc judei bietet eine Anomalie. Hier ist der Anfang des Versus (die ersten drei Worte) einstimmig geblieben, was weder in den beiden Kompositionen dieses Versus in der Florenzer Notre Dame-Hs. (cf. LR 63 und 66) der Fall sein dürfte, noch in jener zweistimmigen Komposition der Fall ist, die gleichfalls in dem von Bannister veröffentlichten Fragment aus Chartres steht. Die einstimmige Vorlage, über der sich die Kompositionen aufbauen bzw. aufbauen dürften, findet man übrigens im Processionale Monasticum (Solesmes 1893).

Bezüglich beider von P. Wagner mitgeteilten Kompositionen wäre noch zu bemerken, daß die Gepflogenheit, im Responsorium nur den Versus mehrstimmig auszugestalten, im Mittelalter eine große Verbreitung gehabt zu haben scheint, freilich nicht im Notre Dame-Kreis, wo meist auch der solistische Teil des Responsoriums mitkomponiert ist, aber in gewissen provinziellen Zentren[1]).

Nachtrag.

1. Das letzte Wort der Seite 56 soll „sepultum" heißen, nicht „sepulchrum".

2. Herr Kollege Ludwig macht mich darauf aufmerksam, daß er im Archiv V, S. 302, Zeile 21 die Karlsruher Hs. Pm 16, aus der ich den ersten der beiden Organumsätze veröffentlichte, ausdrücklich unter den Quellen für solche Stücke genannt habe. Das ist richtig, wie ich gerne zugebe. Im übrigen war es meine Absicht, beide Karlsruher Hss., auch Pm 15, von neuem auf Organumstücke hin durchzusehen. Sie waren aber am 5. Juni, als ich mich in der Karlsruher Landesbibliothek zu diesem Zwecke einfand, verliehen, und zwar nach Göttingen. So war es mir unmöglich, über diese und einige andere Fragen an den Quellen mich von neuem zu unterrichten. Immerhin dürfte die Herausgabe der beiden Organumstücke den Freunden der alten Musik genehm sein.

Freiburg-Schweiz. Peter Wagner.

[1]) So ist das in einer Hs. aus Cornwall stehende bekannte Ut tuo propitiatus (Early English Harmony I, pl. 1) laut einer mir durch P. Wagner, unter Berufung auf das Antiphonale Sarisburiense freundlichst gemachte Mitteilung ein Responsoriums-Versus. Das zwei derartige Versus enthaltende Chartres-Fragment wurde bereits erwähnt. Vgl. ferner die diesbezügliche Vorschrift eines Ordinariums von Tours, die Villetard, L'office de P. de Corbeil 79 und LR 238 zitieren.

Neuerscheinungen.

Verlag von Julius Bard, Berlin.

Hans Mersmann: Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen. 1. Beethoven. Die Synthese der Stile. Mit 6 Bildertafeln und 2 Vignetten. o. J. (1922). 61 S. 8°.

Nur wenige Erscheinungen werden aus der neueren Kunstentwicklung zu nennen sein, die in solcher Art, wie Beethoven, die nachgeborenen Geschlechter beschäftigt haben. Viel ehrfürchtige Liebe, manche Kritik und hie und da auch Haß hat der Mann erfahren, dem als Erstem die Gnade von Gott ward, zu sagen, was er leide. Wenn einer unserer jüngsten Schaffenden seine eigene Musik schön findet und preist, so steht er auf demselben Standpunkte, den Mersmann dem Werke und Wesen Beethoven's gegenüber einnimmt: die Persönlichkeit ist, je später je mehr, Medium (nicht Träger) des Werks, ein unwürdiges Gefäß für überirdische Eingebung. So betrachtet er Beethoven's Entwicklung als die seines Werkes an einer klugen Auswahl von Belegstücken unter dem Blickpunkte des Zuwachses von Kräften vorstoßenden und sammelnden Charakters. Den Ausgang bildet die Gesellschaftskunst mit Klavierspiel, mit Improvisation, mit Bläsermusik, die Beethoven innerlich überwindet, ohne sich zunächst äußerlich befreien zu können; aber nach der Pause der ersten Wiener Jahre lockert sich das Verhältnis zum Hörer: musische Elemente drängen vor. Da findet auch, leidberührt, der Mensch vom übernommenen zum eigenen Pathos den Weg. Die Zusammenfassung gesellschaftlicher, musikalisch-elementarer und psychischer Kräfte führt zu einem Zustande, in dem Beethoven aufhört, sich selbst zu künden: die Thematik ist nicht mehr rhapsodisch, nicht mehr dramatisch, sie wird typisch. Aber eine neue Evolution, die die Formen löst, löst auch die musikalische Materie und macht sie transparent: organisches Werden wird abgelöst von außerweltlichem Sein. Alle diese Zustände — es muß als Vorzug der Darstellung gerühmt werden, daß die Systematisierung nie starr wird — lösen sich nicht in zeitlicher Folge ab; sie bestehen neben- und miteinander und werden am Schlusse der Entwicklung in Rück- und Überschau, in mystischer Folge der Gesichte verarbeitet und verklärt. Ein Vergleich der goethischen Entwicklungszentren mit denen Beethoven's beschließt die schöne, gedankenreiche Arbeit.

Hans Mersmann: 2. Das deutsche Volkslied. Mit 11 Bildertafeln und 9 Vignetten. o. J. (1922). 52 S. 8°. Dazu: Beiheft I, Liebeslieder, hgg. vom gleichen Verfasser im gleichen Verlag. o. J. I und 7 S. 4°.

Das Volkslied als wesentlichen Bestandteil der Musikentwicklung einzugliedern ist das Ziel dieser Abhandlung. Daß der den Begriff deckende Name erst anderthalb Jahrhundert alt ist — er wurde von Herder geformt —, kommt für ihren Verfasser ebensowenig in Betracht, wie die unerhörten Wandlungen, die der Begriff in dieser kurzen Zeit durchzumachen hatte. Für Mersmann steht das Musikalische als die tragende Kraft im Brennpunkt des Interesses und darüber hinaus der Kulturwert der auffälligen Erscheinung. So behandelt er eingehend ihr Wesen, dem die Eigenschaften des Einfachen, des Einheitlichen, des Typischen, des Elementaren und des Beweglichen zugewiesen werden. Aber weder am Wesen noch, wie die Romantik meinte, an der Art der Entstehung ist der Begriff zu fassen, sondern nur an dem Merkmal der räumlichen und zeitlichen Verbreitung. Damit nähert sich Mersmann dem Rezeptionsstandpunkt der neueren literarischen Forschung, den er für die Herausstellung seiner drei Grundtypen fruchtbar macht. Sehr feinsinnig untersucht der Verfasser das (musikalische) Ergebnis der Herrenstellung des Volks dem Liede gegenüber in Variante und Kontamination: ein Problem, das schon das 18. Jahrhundert (Heinse) beschäftigte und das neuerdings wieder (durch Abert, E. Wolff u. a.) zur Erörterung gestellt wird. Das Verhältnis von Wort und Ton erklärt Mersmann als beim Volksliede inkonstant, weil die Musik den Text nicht wie im Kunstliede irgendwie beeinflussen, sondern nur tragen und übermitteln wolle. Die Form des Volksliedes, wandelbar an sich, unterliegt demnach musikalischen, nicht literarischen Ablaufsgesetzen. Die Prinzipien einer Geschichte des Volksliedes ließen sich (nicht ohne Gefahren) an dem Schicksal eines Individuums aufzeigen; jedenfalls hätte sie ihre Betrachtung von ihrem eigentlichen Gegenstande auf seine Ausstrahlungen und Wirkungen auszudehnen, was in großen Zügen und im Hinblick auf die Kunstmusik abschließend gezeigt wird.

Das Beiheft enthält sieben in dieser Fassung zum Teil noch unbekannt gebliebene Liebeslieder mit einer Klavierbegleitung, die zwar den Willen, aber nicht das Genie hat zu künstlerischer Verschmelzung mit dem Melos.

Hans Mersmann: 3. Musik der Gegenwart. Mit 8 Bildtafeln. o. J. (1924). 84 S. 8°.

Eine das Gemeinsame und das Gegensätzliche herausstellende Vergleichung der Erscheinungen von Strauß, Mahler und Reger führt zu der Gewißheit, daß wir uns in einer

musikalischen Stilwende befinden: sie haben die Auflösung der Elemente romantischer Kunstgesinnung vollzogen, jeder nach seiner Art. Auch der gleichzeitig liegende „Impressionismus" der Romanen und Slawen, obwohl immerhin in der Romantik mit zufälligen oder wesentlichen Zügen (die Farbe als Kraftquelle) vorbereitet, findet in den späten Sonaten Skrjabin's als Entwicklung (nicht als Impuls) sein Ziel. Die Welle, unter deren Gesetz Mersmann alle Entwicklung stehen sieht, langte auf dem toten Punkt an. Die Tonalität, seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts Pfeiler des Gebäudes, zerbrach am Klang. Die zu erwartende Rückkehr zur Linie wird Symbol für ein neues Ethos bei immer noch stark destruktiver Gesamtneigung, das, wie es scheint, international begriffen wird; aber sie ist auch das kräftigste Mittel gegen das Fortschreiten des Zersetzungsprozesses, dem das Material in seiner senkrechten Beziehung unterlag: das Interesse wird von einseitigem Vernichtungswillen in das Positive umgelenkt. Dem Einbruch der Volksmusik (bei Strawinsky und Bartok) liegt vielleicht Gleiches zugrunde, was Hindemith, Haba und Krenek ein wenig abseits stellt: das Verlangen des Geistigen nach dem Musikantischen.

Einige der Notenbeispiele (S. 49, 50, wohl auch S. 73 und im Worttext S. 75) sind nicht ganz frei von Fehlern.

* *
*

Was die drei eigenartigen Abhandlungen Mersmann's verbindet, ist neben dem ernstesten Streben, die Dinge von allen Seiten anzuschauen, die Befähigung des Schreibenden zur Darstellung positiver Bewegungen nicht nur in ihrer ungetrübten Gänze, sondern auch in ihrer Veränderung nach Richtung und Zeitmaß durch negative Strömungen; die Erkennung und Bewertung der Musik geschieht im Sinne des schillerschen Idealismus, wie er sich in dem Gedicht von 1795 „Die Macht des Gesanges" am reinsten ausspricht. So wird uns ein „über die Vernunft schauendes Leben" (Ruisbroek) aufgetan. Dieser Einstellung entsprechen die Abbildungen, die, allein im Beethovenheft in unmittelbarer Bindung an den Text stehend, die Darstellung von Innen heraus ergänzen wollen. Die Ausstattung der Bändchen durch den Verlag verdient alles Lob. Th. W. Werner.

Max Hesse, Berlin.

Ernst Toch: Melodielehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie. 1923. 182 S. 8°.

Der Verfasser führt geschickt seine treffenden Vergleiche durch zwischen Intervall und Winkel, Melodie und Linie, Harmonie und Fläche, Klang und Farbe, wobei er nicht hervorzuheben vergißt, daß die Tonhöhenlinie noch nicht die Melodie bedeutet, sondern daß diese noch des Rhythmus bedarf. An gut gewählten Beispielen zeigt er den Einfluß desselben bei Verwendung der Tonleiter und des Dreiklangs zur Melodiebildung. Befremdend ist aber S. 13 die Auffassung, die Hauptmelodie von Beethoven's As-Moll-Trauermarsch liege in der orgelpunktartigen Oberstimme, während vom Thema gesagt wird, es „entstehen hier durch den Harmoniewechsel Nebenmelodien in den Mittelstimmen"! Weiterhin stellt Toch als Typen der Melodiebildung auf die Wellenlinie, die harmoniefremden Töne, die „Häufungen" (Tonwiederholungen), die „Hemmungen" (thematische Pausen), die gleiche, die parallele und die „chiastische" (gekreuzte) Anordnung der Rhythmik. Den Wechsel zwischen stufen- und sprungweisem Fortschreiten nennt er „melodische", den der Beweglichkeit „rhythmische Elastizität". Was er über erstere aussagt, drückt allerdings nur naheliegende Dinge aber keine bindende Gesetzmäßigkeit aus, indem leicht Gegenbeispiele zu erbringen sind. Treffend ist die Feststellung S. 140: „Die aus reinen Akkordtönen bestehenden Melodien repräsentieren das männliche, die aus (? mit Hilfe von!) harmoniefremden Tönen gebildeten das weibliche Element der Melodik." Das Zauberflötenthema (S. 180) ist aber deshalb kein Plagiat, weil Mozart dem von Clementi stammenden Anfangsrhythmus den folgenden und dessen andere Melodik gegenüberstellt, welche dem Verfasser seine versuchsweise Umgestaltung ja erst ermöglicht! Daß Toch die rhythmische Bedeutung der thematischen Pause zu Beginn des Taktes (S. 151) überschätzt, liegt wohl am Außerachtlassen der metrischen Beziehungen der Takte zueinander, auf die er S. 162 ausdrücklich verzichtet! Eugen Tetzel.

Leonid Kreutzer: „Das Wesen der Klaviertechnik". 1923. 143 S. 8°.

Der als Methodiker schon durch sein Buch über den Pedalgebrauch bekannte Verfasser weist auf die entscheidende Bedeutung der Anschlagsfrage für die Methodik hin und rückt auch sonst manchen Vorurteilen verirrter Gewissenhaftigkeit der akademischen Schule mit erfrischender Freimütigkeit auf den Leib. Andererseits tritt er (zwar mit Angabe von Gründen, die mir aber nicht immer ganz einleuchten) für möglichste Vermeidung folgender Funktionen ein: 1. Anwendung des vierten Fingers (S. 62), 2. Ab- und Adduktion der Hand (S. 65), 3. Spreizungen der Hand (S. 72), 4. Hebung des Ellenbogens (S. 95), 5. Pronation des Unterarms (S. 95). Das Heben der Finger beim Legato erklärt er im Sinne von Dr. Felix Rosenthal für unnötig (S. 47). Das Legato will er wie Tobias Matthay in London behandelt wissen, indem er die Kraftquelle der Finger in Arm-

senkungen sieht! Die Bemerkungen über das Verhältnis von „Fingerkraft“ und „Armdruck“ beim Legato (z. B. S. 48, 95, 96, 102) lassen erkennen, daß der Verfasser nicht die Wirkung des Hebelgesetzes zum Ausgang seiner Betrachtungen macht. (Vgl. den Aufsatz in den Musikpäd. Blättern: „Was sagt der Physiker zum Streit über die Klaviermethoden“ von Geheimrat Brelow.) Mit Vorsicht dürften die Anweisungen über den Anschlag steiler und sich außerdem gegenseitig versteifender Finger aufzunehmen sein! S. 44 bezeichnet es Kreutzer als „irrige Annahme, daß der ganze Arm als einheitlicher Hebel am Spielprozeß beteiligt ist“, indem er dies im Sinne starrer Fixation auffaßt! Im Gegensatz dazu muß ich am Wortlaut meiner 14. These vom Kongreß 1913 festhalten: „Der Arm ist in seiner Masse sowie in deren Bewegung stets als Ganzes zu betrachten und zu behandeln.“ Darunter soll aber ein motorisches und dynamisches Zusammenwirken der Armglieder und Finger verstanden werden! — Daß das Buch im übrigen den vorzüglichen Musiker, Pianisten und Pädagogen von großer Erfahrung beweist und viele beherzigenswerte Winke enthält, muß aber um so mehr hervorgehoben werden, damit die angehenden Pianisten sich das gründliche Studium des Werkes nicht entgehen lassen!

Eugen Tetzel.

Librairie Fischbacher, Paris.

Revue de Musicologie, VIIIe année: Mai 1924.

Ch. Bouvet: Gervais-François Couperin, compositeur de musique vocale. — A. Tessiers: François Couperin à l'orgue de Saint-Gervais. — Y. Rihouet: Note biographique sur Attaingnant. — M. Canchie: Les deux plus anciens recueils de chansons polyphoniques imprimés en France.

Martinus Nijhoff, Den Haag

D. F. Scheurleer: Nederlandsche Liedboeken. Lijst der in Nederland tot het jaar 1800 uitgegeven liedboeken. Eerste supplement. Uitgave v. h. Frederik-Muller-Fonds. 1923. 120 S. 8°.

Die 3887 Titel des 1912 erschienenen Hauptwerkes werden hier um 660 vermehrt. Ein Generalregister dazu umfaßt die verkürzten Titelschlagworte, die Namen der Verfasser, Herausgeber und Drucker. Dies Quellenwerk in der Hand des Forschers wird ein wichtiges Hilfsmittel sein, um ferner noch Liedbücher als solche festzustellen, die in manchen Bibliotheken auch bei uns zu Lande bisher unerkannt (weil anderen Rubriken, wie Theologie usw. eingeordnet) ihrer Auffindung harren.

M. S.

Böhmerland-Verlag, Eger und Leipzig.

Das Aufrecht Fähnlein. Liederbuch für Studenten und Volk im Auftrag des Bundes der Freischaren, hgg. von Walther Hensel (Dr. Jul. Janiczek). 228 S. quer 8°.

Das Liederbuch ist eine wertvolle Frucht der Jugendbewegung. Es strebt mit Glück eine Erneuerung des Studentenliedes auf der Grundlage des Volksliedes an. Der dreistimmige Liedgesang mit Anpassung des Stils an den der alten Zeit wird bevorzugt, aber auch akkordische Setzweise nicht verschmäht. Richtig unterscheidet der Herausgeber zwischen dem Lautenspiele der alten Zeit mit seinen laufenden Stimmen und dem von der Gitarre entlehnten akkordischen Spiel der Laute unserer Tage. Beide Setzarten verwendet er mit Geschick und Geschmack. Dann und wann gesellt er Geigen oder eine Flöte oder gar ein Signalhorn hinzu. Wertvolles Gut wird aus vergessenen Liedquellen lebendig. Alte Bekannte grüßen uns aus dem Lambacher Liederbuch, aus der verbrannten Straßburger Laufenberghandschrift, aus dem Lochamer Liederbuch. Rhaw's Bicina leihen das zweistimmige Hildebrandslied, Ochsenkhun's Tabulatur den zwar vereinfachten, aber immer noch bedeutsamen Satz von „Innsbruck ich muß dich lassen“ her. Man erkennt auf Schritt und Tritt die Liebe, mit der der Herausgeber seine Aufgabe verfolgt hat. Eigenartiger herber Buchschmuck von Walther Sturm geben dem stattlichen Bande ein wertvolles künstlerisches Gepräge. Möge sich die treue künstlerische Arbeit des Herausgebers reichlich belohnen.

J. W.

Kunstgewerbemuseum der Stadt Flensburg.

Ernst Beutler: J. Mees et Comp., ein französischer Theaterverlag in Hamburg. (Sonderdruck aus „Nordelbingen“, Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck. Bd. II 1923. S. 20ff.).

Angeregt durch gewisse Neuerwerbungen der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, beleuchtet Verfasser einen wichtigen und aufschlußreichen Abschnitt der hamburgischen Theatergeschichte. Im Jahre 1794 war ein Teil der Mitglieder des Brüsseler

Hoftheaters (die Familien Bursay, Mees, Pierson und Duquesnoy), seiner royalistischen Gesinnung treu, vor den Franzosen geflohen, um in Hamburg Zuflucht zu finden. Trotz aller Proteste der deutschen Schauspieler, an deren Spitze Fr. L. Schröder stand, gründeten die Brüsseler ein französisches Theater, das auf Spielweise, Spielplan und Publikum weitgehenden Einfluß gewann. Die Schilderung der theater- und musikgeschichtlichen Bedeutung dieser Bühne sich für später vorbehaltend, geht Verfasser hier besonders auf die Verlagspropaganda ein, die die Brüsseler durch Joseph Henri Mees u. a. entfalteten. Er weist im einzelnen nach, wie dieser die Textbücher druckte, das Journal d'Apollon leitete, Ariensammlungen, Klavierauszüge herstellte und in Massen aus Paris als Sortimenter bezog, und wie andere Hamburger Verleger, seinem Beispiel folgend, von der neuen Moderichtung Vorteil zu ziehen suchten. Die Zeit der Freiheitskriege macht dieser Episode ein Ende. Für ihre Darstellung, welche die bisherigen deutschen und belgischen Berichte wesentlich ergänzt und berichtigt, verdient Verfasser den Dank der Fachgenossen. M. S.

Herder & Co., Freiburg i. Br.

Musikanten und Wallfahrer. Erzählungen aus eigenem und fremdem Leben von Leo Weismantel. 1923. 70 S. 8°.

Den Musiker interessiert die reizende Novelle „Die Brotgeiger", die bereits 1919 im Patmos-Verlage in Würzburg erschien und die feine dichterische Begabung Weismantel's klar erkennen läßt. J. W.

Verlag Josef Kösel u. Fr. Pustet, Kempten.

Sammlung Kösel, Band 98: Widmann, Wilh. Dr. Die Orgel. 1922. 177 S., mit 63 Abbildungen auf 23 Tafeln. 8°.

Für jeden, der sich genauer über Orgelbau informieren will, ein sehr willkommenes Buch. Mit der Sachkenntnis eines erfahrenen Orgelbaumeisters geschrieben, wird darin die ganze Materie von hoher Warte gesehen, überaus klar gegliedert und anregend dargestellt; kaum, daß trotz der Fülle des Stoffes irgendeine Frage offen bliebe. Besonders wertvoll sind die erschöpfenden Ausführungen über die moderne Orgelbautechnik. Gerade hier mangelt es oft anderswo an einer klaren und doch leicht faßlichen Darstellung. Sehr geschickt sind die Bildertafeln angelegt. Im Anhang eine kurze Beschreibung des deutschen und amerikanischen Harmoniums, Vorschläge über die Revision einer Orgel und verschiedene Orgeldispositionen. Obwohl (wie auch der Inseratenteil zeigt) zunächst auf bayrische Interessenten eingestellt, verdient das Buch dieses gelehrten und erfahrenen Praktikers doch weiteste Verbreitung. Wolfgang Reimann.

Hermann Beyer und Söhne (Beyer und Mann), Langensalza.

Ernst Rabich: Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben. Ein Wegweiser für ihre Behandlung. I. In: Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Hrsg. von Prof. Ernst Rabich. Heft 68. 1923. 38 S. Kl. 8°.

Nach dem Grundsatz „non vitae, sed scholae discimus" hat der (als Herausgeber des Musikalischen Magazin so verdienstvolle) Professor Rabich einige in Musiklehrerprüfungen vorkommende Themen als Muster bearbeitet, und zwar zunächst: „Die Entwicklung der Sonatenform", „Die Bedeutung der Volksweisen für die Entwicklung der Tonkunst", „Der Kampf zwischen Wort und Ton in der Musikgeschichte". Wer also das Glück hat, einen Examinator — es gibt deren — zu finden, der dumm und faul genug ist, diese Themen zu wählen, könnte durch die erworbene Note „mit höchstem Lobe" ein Mehreres zur Hebung des Musiklehrerstandes beitragen, wenn er zuvor einige Kleinigkeiten beachtet hat. Es sind diese: in der auf S. 19 mitgeteilten Form ergibt der aus Batka-Nagel's „Musikgeschichte" übernommene „Sommerkanon" keinen Kanon: die Schlußnoten der ersten Zeile müssen statt a|g richtig g|a heißen; der „Kindliche Dataismus" (S. 31) schreibt sich in außersächsischen Gegenden mit weichem d; Goethe's „herrliche Lyrik" (S. 78) ist nicht oder, um vorsichtig zu sein, nicht ausschließlich durch die Lieder in Hiller's Singspiel angeregt: Goethe erlebte zwar das Singspiel in Leipzig, aber er erlebte auch noch anderes dort, was ihn zunächst zu französisierenden Alexandrinern „anregte"; durch ganze Geschlechter von Musiklehrerinnen fortgepflanzt zu werden, verdient der Satz, in dem (auf S. 37) Gluck's Tätigkeit zusammengefaßt wird, nicht — er lautet: „Er hat die italienische Oper, die er mit deutscher Gemütstiefe und der dramatischen Schlagkraft französischer Werke erfüllte, auf den Gipfel ihrer Entwicklung geführt."

Th. W. Werner.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Rudolf Mengelberg: Gustav Mahler (Kleine Musikerbiographien). 1923. 72 S. 8°.

Auf knappstem Raum wird hier der Versuch gemacht, Mahler's Leben und Werk als unlösliche Einheit darzustellen. Der Verfasser hält sich erfreulicherweise von allem Überschwang frei, kann es aber doch nicht verhindern, daß man ihm in wesentlichen Punkten widerspricht. Ein Satz wie: in Mahler's Symphonik ist der sittliche Kern unserer Zeitwende verewigt (mit Bach und Beethoven in Parallele gesetzt), kann nur so lange auf Geltung Anspruch machen, als er der subjektive Ausdruck eines in dieser Kunst aufgewachsenen und durch sie bedingten Menschen ist. Solche persönliche Bekenntnisse beeinträchtigen aber den Wert des frisch und lebendig geschriebenen Büchleins keineswegs.

Hans Fischer.

Verlag von G. Freytag, Leipzig.

Paul Kurz: Neuland für den Schulgesang. 4 Hefte. 1 Lehrerheft u. 1 Ergänzungsheft (Violinstimme zu den einstimmigen Liedern.) 8°.

Der Gymnasialmusiklehrer Paul Kurz führt in seinem in vier Heften und einem Lehrerheft erschienenen „Neuland für den Schulgesang" der musikalischen Erziehung fruchtbringende Ideen zu. Er setzt mit seinen neuen Forderungen nicht, wie bisher die meisten Reformversuche, bei der methodischen Behandlung des theoretischen Stoffes an, auch wendet er sich nicht grundsätzlich gegen die bisherige Liedauswahl, wenngleich sich manches, in Schulliederbüchern bisher nicht geführte Lied, darunter eine Anzahl recht hübscher Gesänge eigener Komposition, in seiner Auswahl vorfindet; zum Nutzen seines Werkes. Was er eigentlich will, betrifft die musikalische Ausgestaltung der Lieder. Er wendet sich dabei bewußt von dem traditionell gewordenen Liedgesang mit volkstümlicher zweiter Stimme oder, auf höherer Stufe, im einfach akkordischen vierstimmigen Satz ab und unternimmt es mit Glück, das Lied in polyphoner Weise zu behandeln. In einer gewissen Anlehnung an das alte deutsche Lied der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ohne sich jedoch an die alte kontrapunktische Satzweise zu halten, sondern mit absichtlicher Heranziehung einer oft in gebrochenen Akkorden sich bewegenden Stimmführung läßt er Mittel- wie Unterstimmen als Melodieträger erscheinen. Er wechselt dabei allerdings in manchen Sätzen von Zeile zu Zeile, so daß die Melodie im Satze hin und her springt. Er erreicht dadurch eine gewisse Mannigfaltigkeit des Satzes, vollzieht auch diesen Wechsel immer in durchaus geschmackvoller Weise. Für die Unterstufe (Kinder vom 1.—4. Schuljahr) empfiehlt er, zu den zu singenden Kinder-, Tanz- und Spielliedern freie, selbständig geführte Geigenstimmen ertönen zu lassen, damit sich die Kinder von Anfang an in die „Zweitönigkeit" hineinhören. Er gibt in einem Sonderheft solche Violinstimmen zu den von ihm im 1. Heft gebrachten Kinderliedern. Im 4. Heft (für gem. Chor) stellt er sogar in durchaus geschickter Weise eine ganze Lied-Sonate zusammen, um für Form und Stil der höheren Gattungen der Kunstmusik aufnahmefähig zu machen. Sein Ziel ist auf allen Stufen, die Schüler zum polyphonen Hören und Denken zu erziehen und sie dadurch stufenweise zur Musik höherer Art zu führen.

Sein Grundgedanke ist durchaus gesund, und es ist begrüßenswert, daß er der Liedbehandlung und damit der Führung zur Kunst neue Möglichkeiten eröffnet.

Walter Kühn.

Verlag B. Teubner, Leipzig.

Prof. E. Engels: Stimmbildungslehre. Herausg. von Dr. F. E. Engel. 8°.

Dieses Buch habe ich mit sehr geteilten Gefühlen gelesen. Es wendet sich weniger an den Berufssänger als an die Schule, wo es dem sprachlichen Unterricht dienen will. Es ist nicht gerade klar im Ausdruck. Im Mittelpunkt steht die Lehre vom Sprechen. Stimmtechnisches und Physiologisches wird nur nebenher behandelt — dabei läuft recht viel Anfechtbares und Überholtes unter. Die Propaganda für die Engellehre tritt zu stark hervor. Angegliedert sind eine ganze Reihe Arbeiten von Medizinern und Engelschülern. Mag es für den Sprachunterricht in der Schule einigen Nutzen schaffen, für den Berufssänger kommt es kaum in Frage. Georg Walter.

B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig.

Heinrich Möller: Das Lied der Völker, eine Sammlung von fremdländischen Volksliedern, ausgewählt, übersetzt und mit Benutzung der besten ausländischen Quellen und Bearbeitungen herausgegeben. 1. Russische Volkslieder. 2. Skandinavische Volkslieder. — 3. Englische und nordamerikanische Volkslieder. 61 u. 45 u. 63 S. 4°.

Die Sammlung wendet sich an den Musikfreund, dem Perlen volkstümlichen Liedgesangs aller Völker in geschmackvollen Bearbeitungen zugänglich und durch Hinzufügung

inngemäßer Übersetzungen verständlich gemacht werden. Dann und wann sucht auch eine Anmerkung mit Glück tiefergehendes historisches Interesse zu erregen. Die Auslese, die unter den Bearbeitern manchen klingenden Namen von ausländischen Künstlern bringt — ich nenne nur Borodin, Mussorgsky, Rimsky-Korssakoff, Edvard Grieg, Halfdan Kjerulf, W. Thrane, Stephen Foster — verdient Dank. J. W.

Wiener Drucke, Wien.

Raimund-Liederbuch. Lieder und Gesänge aus Ferdinand Raimund's Werken. (Der Barometermacher auf der Zauberinsel. — Der Diamant des Geisterkönigs. — Das Mädchen aus der Feenwelt. — Moisasurs Zauberfluch. — Die gefesselte Phantasie. — Der Alpenkönig und der Menschenfeind. — Die unheilbringende Krone. — Der Verschwender.) 9 Hefte. 18 u. 19, 46, 31, 27, 10, 31, 26 u. 15 S. 8°.

Mit der Veröffentlichung des mit einem Stiche Passini's geschmückten Raimund-Liederbuches haben sich die Wiener Drucke ein offenbares Verdienst erworben. Fehlen doch allen Ausgaben der Werke R.'s jene, bald als Lieder, bald als Arien, Arietten, Duette, Quodlibets oder Couplets bezeichneten musikalischen Einlagen, die zwecks Erhöhung der dramatischen Wirkung eingeführt sind und Konradin Kreutzer, Joseph Drechsler, Wenzel Müller und Ferdinand Raimund selbst zu Verfassern haben, Lieder, von denen einige, wie „Da streiten sich die Leut herum" oder „Brüderlein fein" volkläufig geworden sind. Wir bedauern mit dem Hrsg., daß der Zweck, der Hausmusik zu dienen, nicht auch die Aufnahme der Instrumental- und Chorsätze zuließ, denn dann läge zum ersten Male eine Gesamtausgabe der Musik zu Raimund's Stücken vor, die bei der Seltenheit der alten Drucke einem Bedürfnis entspräche. Aber man muß für das in geschmackvoller Form Dargebotene dankbar sein. Der bedeutende Anteil Raimund's an der Komposition wird überraschen. J. W.

Kleine Mitteilungen.

Basel. Der Basler Gesangverein feierte am 13.—15. Juni sein 100 jähriges Jubiläum. In der Mitte der Konzertveranstaltungen stand Hermann Suter's großes Chorwerk „Le Laudi" (Sonnengesang von Franz von Assisi), bei dessen Aufführung 100 Mitglieder der Liedertafel und die Eliten des Gymnasiums mitwirkten. —

Für den Kongreß der Basler Ortsgruppe der Neuer Schweizerischen Musikgesellschaft anläßlich ihres 25 jährigen Bestehens ist folgendes vorläufige Programm aufgestellt worden:

Freitag, 26. September: Ankunft der Gäste; freie Zusammenkunft.

Samstag, 27. September: Vormittags Jubiläumsakt und Eröffnungsversammlung im Rathaus, Vortrag von Prof. Dr. Karl Nef. — Nachmittags musikwissenschaftliche Vorträge. — Abends Geistliches Konzert im Münster.

Sonntag, 28. September: Vormittags Generalversammlungen der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft und der Société Union musicologique, ferner Weltliches Kammermusik-Konzert im Obern Kasinosaal. — Nachmittags Vorträge. — Abends freie Zusammenkunft in einem Privathause.

Montag, 29. September: Vormittags Vorträge. — Mittags Bankett. — Schluß des Kongresses.

Berlin. Die Zeitschrift „Melos", welche der Kunstentwicklung der Gegenwart dient, wird nach zweijähriger Pause vom 1. August ab wieder monatlich erscheinen. In Verbindung mit den künstlerischen Leitern der Melos-Konzerte Philipp Jarnach und Heinz Tießen wird der bewährte Berliner Musikgelehrte Dr. Hans Mersmann die Schriftleitung ausüben. Unserem Mitgliede Curt Sachs ist es gelungen, ein babylonisches musikalisches Keilschriftdenkmal aus der Zeit um 800 v. Chr. zu entziffern.

Bückeburg. Dem Aufruf um freiwillige Spenden sind noch nachgekommen die Herren R. Schwartz und H. Müller.

Dortmund. Der Vorstand des Verbandes akad. geb. Musiklehrer zeigt das Herauskommen eines monatlich erscheinenden Fachblattes „Die Musikerziehung" an, das „die neuzeitlichen Aufgaben der Schulmusik in den Vordergrund rücken und damit dem wahren Fortschritt dienen" will. Unter der Leitung des tüchtigen Berliner Musikpädagogen Walter Kühn sind bereits einige Nummern erschienen, die das Unternehmen auf das gediegenste einführen.

Leipzig. Der Straubeschüler Friedrich Brinkmann, der mehrere Jahre als Vertreter Günther Ramin's an der Thomaskirche zu Leipzig wirkte und sich als Orgelspieler vorteilhaft bekannt gemacht hat, wurde als Kantor und Oberorganist nach Gottesberg in Schlesien berufen.

Ausgegeben im Juli 1924.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte

Von

Curt Sachs, Berlin.

Vortrag, gehalten zu Bückeburg am 21. Juni 1924 anläßlich des achten Stiftungstages des Musikwissenschaftlichen Instituts.

Die Musikwissenschaft ist heute in ein Stadium getreten, in dem sie sich mit dem Häufen toten Stoffes nicht mehr begnügen kann. Immer deutlicher tritt bei den Jüngeren die Sehnsucht nach einer Zusammenfassung hervor. Immer mächtiger wird der Trieb, aus den Bausteinen, die in unermüdlicher Arbeit herangeschafft worden sind, ein Gebäude aufzuführen, das sich neben den Häusern der Kunstgeschichte, der Literaturgeschichte und aller andern geisteswissenschaftlichen Fächer sehen lassen kann.

Aber wer bauen will, muß das Gelände abstecken; er muß sich mit den Nachbarn einrichten. Daher steht die Frage obenan, wie sich die Musik zu den andern Künsten örtlich und zeitlich verhält, und welche Rolle ihr in der gesamten Kunstgeschichte zugeordnet ist.

Nachdem ich vor sechs Jahren zum ersten Male auf den „unzerreißbaren Zusammenhang der Künste" hingewiesen habe, ist in unsern Reihen die abgedroschene Redensart von dem „Nachhinken" der Musik im Zug der Künste kaum mehr wiederholt worden; aber die Verschiedenheit der Meinungen und die Abweichung der Auslegungen zwingen dazu, nach festen Gesetzen zu suchen, in die sich das wechselnde Mit- und Gegeneinander der Musik und der bildenden Kunst fassen läßt. Denn in diesen heikeln Dingen ist ein Herumreden und Schlagworteln mehr schädlich als fruchtbar.

Ein erstes Gesetz bildete den Inhalt jener frühesten Veröffentlichung von 1918 — eines Vortrags in der Berliner Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft, der dann im ersten Jahrgang des Archivs für Musikwissenschaft gedruckt worden ist. Ich schrieb damals:

„Wir verehren die Tonkunst als unmittelbarste Zeugin und Künderin der menschlichen Seele. Das Seelenleben aber ist über die weite Erdfläche hin und durch die Unendlichkeit der Zeiten nicht gleich und starr. Die Affekte wechseln, und die Richtungen des Fühlens und Strebens wandeln sich. Mit ihnen muß sich der Stil des musikalischen Schaffens wandeln. Aber auch die andern Künste folgen jedem seelischen Vor- und Fortgang, wenn anders sie aus innerer Notwendigkeit, aus seelischem Zwang geboren sind und des Menschen Denken und Wollen, seine Stellung zu den zeitlichen und ewigen Dingen und sein Lebenstempo spiegeln.

So ergibt sich mit Notwendigkeit die Voraussetzung, daß alle Künste von dem gleichen Nährboden, dem durch Anlage, Beeinflussung, Klima, Zeitumstände oder sonstwie in einem bestimmten Sinne geformten Seelenleben, gespeist werden. Musik und bildende Kunst sind jeweils Kinder einer Mutter, wie eine örtlich und zeitlich bestimmte Flora und die entsprechende Fauna Kinder eines Bodens und eines Klimas sind. Gewiß ändern sich Tierwelt und Pflanzenwelt nach ihren eigenen Gesetzen, gewiß spalten sich die Arten auf Grund der eigenen körperlichen Verfassung: aber Anlaß und Bedingung gibt der gemeinsame Boden und das gemeinsame Klima, und so werden sie sich hüben und drüben gleichsinnig verändern, und der Naturforscher müßte -- wie es in großem Umfang geschehen ist — aus der Tierwelt eines Landes oder einer Zeit auf die zugehörige Flora schließen können und umgekehrt aus der Pflanzenwelt auf die Fauna.

„Ganz so wandeln sich die Künste nach den Gesetzen ihres eigenen Organismus, aber unter den gleichen Bedingungen und unter den gleichen Anstößen wie die Schwesterkünste. Ja, ihre Entsprechung ist viel größer als die der Naturreiche. Denn sie sind nicht, sich selbst überlassen, hinausgestellt, sondern sie werden in jeder ihrer Erscheinungen neu vom Menschen geschaffen, sind die ‚Objektivierung' des gleichen Willens, sei es in Stein, in Farben oder Tönen.

„So muß denn ein Kunstwille, der gotische Dome, gotische Statuen und gotische Malereien schuf, auch gotische Tonstücke hervorgebracht haben, und derjenige zeitliche und örtliche Ausschnitt aus der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Seelenlebens, aus dem Barockkirchen, Barockskulpturen und Barockbilder erwuchsen, kann auch nur barocke Musik geboren haben."

Eine Anzahl bezeichnender Parallelen habe ich schon damals vorgelegt. Ich sprach u. a. von der Ausdrucksgleichheit in der Parallelbewegung gotischer Bildlinien und spätmittelalterlicher Kontrapunkte einerseits und im bildnerischen Kontrapost und der grundsätzlichen Gegenbewegung der Stimmen seit dem 16. Jahrhundert andererseits; ich deutete die Beziehungen zwischen der wachsenden Raumillusion in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts und der Herausbildung der Harmonik an, ferner die künstlerische Gegensätzlichkeit zwischen Florenz und Venedig, die bildnerisch als Gegensatz zwischen Linie und Farbe, musikalisch zwischen Monodie und harmonisch-instrumentalem Satz erscheint, und die Arbeit schloß mit dem Nachweis, daß sich die Geschichte der Instrumentation völlig mit der Geschichte der malerischen Koloristik deckt.

Seitdem habe ich in meiner Antrittsvorlesung und dann in gedruckter Form im Jahrbuch Peters für 1919 den Nachweis zu führen versucht, daß alle Eigenschaften, die Wölfflin den bildenden Künsten des 17. Jahrhunderts zuschreibt, Punkt für Punkt auch für die Musik dieses Zeitalters gelten.

So sei es mir heute erlassen, den vielen Beispielen noch weitere hinzuzufügen.

Dieses erste Gesetz wollen wir heute das Gesetz der Ausdrucksgleichheit nennen und wie folgt fassen:

> Zeiten und Völker können in allen Künsten, in denen sie schöpferisch tätig sind, nur den gleichen Geist ausdrücken; was sie schaffen, gehört dem jeweils gleichen Stil an.

Die Feststellung, daß Zeiten und Völker in allen Künsten, in denen sie schöpferisch tätig sind, nur den gleichen Geist ausdrücken können, daß alle Werke, ob den Augen-, ob den Ohrenkünsten angehörig, dem gleichen Stil angehören — diese Feststellung ist unzureichend und daher irreführend, solange sich nicht neben sie eine zweite Erkenntnis stellt, die wir das Gesetz der Stellvertretung nennen wollen.

Das Gesetz der Stellvertretung lautet:

> Zeiten und Völker, deren besonderes Kunstbedürfnis optisch gerichtet ist, treten im musikalischen Schaffen zurück. Das Gesetz kann umgekehrt werden.

Den Beweis mag ein kurzer Blick auf die Entwicklung der Künste in Italien, den Niederlanden und Deutschland bringen.

Italien. In Zeiten des Erwachens, wie sie Italien im 14. Jahrhundert erlebt hat, pflegen die aufsteigenden Säfte ziemlich gleichmäßig allen Trieben zuzuströmen. Als der kulturelle Akzent bald nach dem Jahre 1300 von Frankreich nach Ober- und Mittelitalien überspringt, erstehen zugleich mit den dichterischen Führern Dante, Petrarca und Boccaccio auf bildnerischem Gebiete Giotto, Orcagna und Simone Martini und auf musikalischem Boden Giovanni da Cascia, Francesco Landino und Gherardello. An die Seite der feierlichen Freskomalerei und des lieblichen Altarbildes treten die neuen tondichterischen Formen des Madrigals, der Ballata und der Caccia — Gebilde von bewundernswerter Kühnheit und Ausdruckskraft, von echt italienischer Melodik und gepflegtester Arbeit, die bei den nichtitalienischen Zeitgenossen ihresgleichen nicht haben und ihre stilistische Eigenheit, die improvisatorisch freie Mischung von Gesang und Instrumentenspiel im gleichen Stück, ja in der gleichen Stimme, dem Ausland, vor allem der englischen Schule übermachen. Hier sehen wir das Beispiel einer nationalen Jugendblüte, in der wie mit einem Schlage alle Kräfte lebendig werden und die tätigen Arme sich nach allen Seiten hin regen. Beide Sinne, der Augen- und der Ohrensinn, wachen in gleicher Kraft.

Das Bild ändert sich, sobald die erste Jugend vorüber ist und das Mannesalter die Kräfte zusammenrafft und auf einen einzigen Punkt wirft. Der Italiener trat in dieses Alter mit den ersten Zehnten des 15. Jahrhunderts. Er ward augensinnlich in einem Maße, wie es die Weltgeschichte vielleicht nur noch in Altgriechenland erlebt hat. Er stellte Donatello und Masaccio, die Vivarini und Bellini, Bramante, Michelangelo, Lionardo, Raffael, Correggio, Giorgione und Tizian auf die Bühne und neben diese Großmeister eine unübersehbare Menge außerordentlicher Begabungen.

Nur äußerst wenig ist uns von italienischer Quattrocentomusik erhalten geblieben, und das wenige zumeist erst in den Drucken Petruccis aus den ersten Jahren des Cinquecento. Man sucht auch vergeblich nach großen Namen, die sich mit den gleichzeitigen niederländischen Tonmeistern, mit Dufay, Okeghem und Obrecht messen könnten. Bei der großen Bewußtheit des Zeitalters ist aber ein Vergessen, ein Aussetzen der Überlieferung nicht gut möglich, und sollte auch fortschreitende Entdeckerarbeit das Repertorium der uns bekannten Stücke erweitern — neue Persönlichkeiten ersten Ranges werden nicht zutage treten.

Italien war also im Zeitalter seiner gewaltigsten Kulturarbeit, in der Blüte seiner Kunst, nicht imstande, Musiker von irgendwelcher Bedeutung hervorzubringen.

Nicht einmal Ausführende. Anderthalb Jahrhunderte hindurch herrscht ein ständiger Zustrom von Sängern und Spielern aus Deutschland und Flandern. Dufay, Grenon, Brasart werden päpstliche Sänger, Obrecht dient in der Kapelle des Ercole Este zu Ferrara, Heinrich Isaac wird Kapellmeister zu Florenz und Josquin des Prés ist Sänger am Sforzahof zu Mailand. Und durch sie wird Italien während 150 Jahren mit niederländischer Musik gespeist: Italien, das führende Land der Baumeister, Bildhauer und Maler, muß sein gewaltiges Bedürfnis nach guter Musik von Landfremden befriedigen lassen, weil seine unerhörte bildnerische Fruchtbarkeit keine Kraft zur Pflege der eigenen musikalischen Anlage ließ. Es baut, meißelt, malt — und verstummt.

Der Wendepunkt läßt sich fast aufs Jahr genau festlegen. Es ist sinnbildlich, daß im gleichen Jahre 1564 der Papst Pius IV. mit der Kongregation über die Frage der Kirchenmusik den nordisch-polyphonen Stil vor das italienische Gericht ladet und Michelangelo Buonarroti, der gewaltigste Bildner der italienischen Renaissance, aus dem Leben scheidet. Die Krisis in der Kirchenmusik hatte schon i. J. 1562 auf dem Tridentiner Konzil nach Ausdruck gerungen. Reformiert sollte und mußte werden: es galt, die Musik unter Wahrung des katholischen Gepräges ihrer Auswüchse zu entkleiden und sie von allem Unkirchlichen und Profanen zu reinigen. Diese Auswüchse waren vor allem: die Unmäßigkeit der Polyphonie, die sinnenfällige Buntheit des Stils, die abziehende Unruhe und die worterstickende Kontrapunktik und Melismatik. Hinter diesen Angriffen aber versteckt sich ein Kampf tieferer Art: es ist das Ringen der italienischen Kunst mit der nordischen. Im Augenblicke, da sich das große Zeitalter der italienischen Bildnerei dem Ende zuneigt, im Augenblicke, da die Führung an den Norden abgegeben werden muß, ist Kraft und Acker frei geworden, um wieder die Musik anzubauen. Malerei und Plastik zersetzen sich und verfallen in Manier. Aber in Rom erhebt sich aus der Asche Josquins des Prés Pierluigi da Palestrina, in Venedig löst sich mit dem Tode des Flamen Cypriaen de Rore — 1565! — Andrea Gabrieli die niederländische Schule durch eine einheimische ab, und ein Menschenalter später sammelt sich in Florenz um Peri und Caccini der Stoßtrupp des musikalischen Barockes.

Jetzt hat Italien die unbestrittene Führung in der Tonkunst. Es schafft die ungeheure Stilumwälzung der Generalbaßpraxis, und es lehrt, große Chormassen zusammenzuballen; es macht die Instrumente neben den Singstimmen mündig, es baut die Oper auf und setzt den modernen Virtuosen und seine Literatur ins Leben. Noch immer strömen die Ausländer ins Land, aber nicht mehr als Spender, sondern als Empfangende. Der größte Deutsche des 17. Jahrhunderts, Heinrich Schütz, und der größte Niederländer, Jan Pieters Sweelinck, sitzen auf der Orgelbank neben Giovanni Gabrieli zu San Marco, der Generalbaß und das Solokonzert durchdringen die Praxis der ganzen Welt, die Oper wird an aller Herren Höfen heimisch, und bald setzt eine beispiellose Ausfuhr italienischer Virtuosi und Maestri ein — eine Ausfuhr, deren Abschluß mit Spontini in Berlin und Morlacchi in Dresden noch in die Tage unserer Großväter hereinreicht. Im

eigentlichen Schaffen erfolgt zwar bald nach dem Beginn des 18. Jahrhunderts ein Niedergang, aber wenigstens in der Oper bringt das 19. Jahrhundert zwischen Rossini und Verdi noch einen entschiedenen, weithin sichtbaren Höhenzug.

In dieser ganzen Zeit hat die bildende Kunst Italiens keine Hochblüte vom Range der Renaissance mehr gehabt. Das 17. Jahrhundert bringt noch eine eigene Baukunst auf römischem Boden und als überragenden Bildhauer Bernini, aber die Malerei wird eklektisch und manieristisch; der bildnerische Gesamteindruck kann nicht entfernt mit dem niederländischen der gleichen Zeit gemessen werden: Italien ist nicht mehr einseitig augensinnlich gerichtet. Noch weniger ragt das bildnerische Leben Italiens im 18. oder gar im 19. Jahrhundert hervor.

Niederlande. Die Niederlande erleben im 15. Jahrhundert den gleichen Vorgang wie 100 Jahre vorher Italien: eine Jugendblüte, die gleichermaßen die bildenden Künste wie die Musik umfaßt. Ebenbürtig stehen den Meistern van Eyck, van der Weyden und Memling die großen Musiker Dufay, Okeghem und Obrecht zur Seite, und wenn es fast den Anschein hat, als ob hier die Komponisten noch mehr ins Gewicht fallen als seinerzeit in Italien, so mag das daran liegen, daß bei den Niederländern noch weniger ein Vorherrschen der Augensinnlichkeit festgestellt werden kann; Baukunst und Bildhauerei fallen ganz aus.

Ein Wendepunkt liegt im Beginne des 16. Jahrhunderts. Die Bedeutung der niederländischen Malerei geht zurück, und die Hälfte der Künstler — voran Mabuse, Orley, Coxie, Scorel und Anton Mor gerät unter italienischen Einfluß. Genau das Gegenteil findet in der Musik statt. Ihre Bedeutung wächst noch über das Maß des 15. Jahrhunderts hinaus, und die großen niederländischen Meister von Josquin des Prés über Willaert zu Orlando di Lasso übernehmen in Italien, in der Welt die Führung. Der Rückgang erfolgt in der gleichen Generation, die den Aufschwung der italienischen Musik erlebt. Nach Lasso bringen die Niederlande nur noch einen einzigen Komponisten von Rang hervor, Sweelinck; und der ist bereits ein Schüler der Italiener.

Im gleichen Augenblicke aber bricht das große Zeitalter der niederländischen Malerei an. Als Lasso zu schaffen aufhört, beginnt der Sammetbrueghel zu malen und leitet zu den Weltmeistern Hals, Rembrandt und Rubens über.

Deutschland. In der Zeit, als in den Niederlanden Jan van Eyck und Willem Dufay schufen, scheint deutsches Kunstwesen mehr nach der Ohren- als nach der Augenseite geneigt zu haben. Wenigstens melden die italienischen Quellen, wie wir sahen, einen starken Zuzug deutscher Musiker. Große Namen fehlen freilich, und auch die Führenden der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts — Agricola, die beiden Finck und Stoltzer — haben bei weitem weder das Ausmaß der gleichzeitigen Niederländer noch das der deutschen Maler Dürer, Grünewald und Holbein samt ihrem großen Kreise, und im 16. Jahrhundert ragt der einzige Senfl über dem Durchschnitt hervor. In den zwei Generationen, die nun folgen, schafft Deutschland große Werte weder nach der einen noch nach der andern Richtung, es sei denn, daß man die Umgießung alten Volksgutes in den protestantischen Choral dahin rechnen will. Um die Wende des 17. Jahrhunderts nimmt dann die Musik einen langsamen Anstieg. Zwar helfen vielfach italienische

Krücken — man findet sie unschwer bei Gallus, Haßler, Praetorius, Schein, Ahle, Hammerschmidt und selbst bei Heinrich Schütz —, aber die deutsche Musik wächst in dem Maße, daß nach dem Hinscheiden des letzten deutschen Barockbildners, Schlüter, mit Johann Sebastian Bach die Tonkunst den Hochsitz besteigt.

Und nun gehen Deutschland und die Musik ein Bündnis ein, das bis in unsere Tage in Kraft ist: seit Bach und seinen Söhnen, seit den Mannheimern, Händel, Gluck, den sogenannten „Klassikern" und den Romantikern beherrscht die deutsche Musik die Welt. Die bildende Kunst hat seitdem bei uns keine große Zeit mehr gehabt: in die deutschen Musikzentren strömten und strömen noch die Lernenden aller Länder; unsere Maler aber sind in Paris groß geworden.

An den beiden ersten Gesetzen ergibt sich ein drittes,

das Gesetz der Umschmelzung:

Zeiten und Völker, die fremde Stile übernehmen, schmelzen sie allmählich nach ihren Bedürfnissen um und drücken ihnen den eigenen Stempel auf.

Das sieht wie eine Binsenweisheit aus. Aber erst dieses Gesetz gibt mit den beiden ersten zusammen den Schlüssel der Erscheinungen. Ich denke hier etwa an das Madrigal, das als Erzeugnis des 16. Jahrhunderts durchaus niederländisch gefügt ist, aber unter der südlichen Sonne unbeschadet dieses nordischen Gefüges den Stempel echtester italienischer Kunst erhält.

Gerade bei einem derartigen Gebilde scheint ein Widerspruch zu klaffen. Der polyphone Setzstil entwickelt sich organisch aus der Kontrapunktik des Mittelalters; er ist also spätgotisch. Die bildende Kunst der gleichzeitigen Italiener aber und mit ihr der Geist des Madrigals kommt nicht aus der Gotik; er ist widergotisch. Die Erklärung gibt das vierte Gesetz,

das Gesetz der Grenzverschiebung.

Ruhige, statische Stile bevorzugen die bildenden Künste derart, daß die musikalische Schöpferkraft zurücktritt; bewegte, dynamische Stile verlegen den Akzent auf die Seite der Tonkunst. Anfang und Ende der Stile fallen niemals zusammen. Dynamische Stile erscheinen in der Musik wesentlich früher als in der bildenden Kunst und erlöschen später. Das Umgekehrte findet in statischen Stilen statt.

Das früheste Beispiel ist der Übergang zum bewegten, leidenschaftlichen, subjektiven Ausdruck, den im alten Griechenland Skopas und Praxiteles im 4. Jahrhundert vollziehen, während ihnen die Musiker unter der Führung des Phrynis von Mytilene schon um 450 voraufgegangen sind.

Sehr schlagend ist dann das Schicksal der Gotik, deren fortreißende Bewegung in der musikalischen Bewegungskunst erst auf der Höhe der Renaissancezeit zum Stillstand kommt. Ja, in Wahrheit kommt sie gar nicht zum Stillstand. Denn eben auf dieser Höhe kündigt sie, der bildenden Kunst wieder voraneilend, den bewegten Stil des Barocks an.

Ganz ähnlich ist es der Romantik ergangen. Während die bildende Kunst noch in den Fesseln des Klassizismus liegt, klingt schon in der Generation Karl Philipp Emanuel Bachs das Thema der Romantik an, und noch heute, nachdem die Maler, Bildhauer und Baumeister längst andere Wege eingeschlagen haben, wandeln die Musiker auf romantischen Pfaden.

Das Gesetz der Ausdrucksgleichheit, das Gesetz der Stellvertretung, das Gesetz der Umschmelzung und das Gesetz der Grenzverschiebung — das scheinen die wesentlichen Grundlagen für eine Einordnung der Musik in den Gesamtbereich der Kunstgeschichte zu sein.

Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes

Von

Otto Ursprung, München

IV. Der Weg von den Gelegenheitsgesängen und dem Chorlied über die Frühmonodisten zum neueren deutschen Lied[1])

1. Die Gelegenheitsgesänge (vom 16. Jahrh. bis nach dem Dreißigjährigen Krieg[2])

Es haben die Gelegenheitsgesänge natürlich auch in anderen Ländern ihre Rolle gespielt. Denn wo immer der Humanismus Aufnahme gefunden, machte er durch die Poeten alsbald seine Aufwartung mit lateinischen Gelegenheitspoesien.

---

[1]) Die meisten Einzeldrucke (und Ms) von Gelegenheitsgesängen liegen in den Bibliotheken Zwickau, Breslau, Danzig, Königsberg. Sowohl im Frühjahr 1922, als vorstehende Arbeit entstand, wie im Winter 1924, als mehrere Ergänzungen ihr angefügt wurden, mußte man unter den obwaltenden Umständen leider darauf verzichten, die Werke persönlich einzusehen und auf stilistische Einzelheiten näher einzugehen. Viele davon sind übrigens künstlerisch sehr bescheiden, wie z. B. der Türkengesang von Duquesse, und ohnehin leicht zu entbehren; verschiedene Gelegenheitsgesänge sind überhaupt anscheinend nicht mehr erhalten. Die Kenntnis all dieser Werke stützt sich auf Eitner's Quellenlexikon und Göhler, Albert, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564—1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902. W. Piotrowski, Königsberger Gelegenheitskompositionen nach H. Alberts Tode, Berliner Diss. 1922 (zitiert in Z. f. M. W. VI [1923/24] 229; anscheinend nicht im Druck erschienen) schließt sich zeitlich der vorliegenden Arbeit an. Die bisher erschienenen Publikationen des Königsberger Musikwissenschaftlichen Seminars berühren die Gelegenheitsgesänge nur nebenbei.

In einem Anhang sind unserem Aufsatz Tabellen beigegeben als Topographische und bibliographische Übersicht: I. Die Gelegenheitsgesänge (Einzeldrucke) von 1590 bis 1649; II. Das deutsche Lied (weltlich und geistlich) von 1590—1639. Es konnten nämlich im Aufsatz nur die größeren Umrisse aufgezeigt werden, die nach einer Ergänzung durch Vorlage wenigstens die bibliographischen Rohmaterials verlangen. Außerdem darf bemerkt werden:

Ad I: Die Arbeit wollte zunächst die Widmungen an bürgerliche Kreise und die Stellung der Musik in der bürgerlichen Kleinwelt ins Auge fassen; denn hier haben die Lieder Alberts ihre stärksten Wurzeln. Die Huldigungsgesänge an fürstliche Personen wurden darum anfangs überschlagen; nachträglich, als ich den sich ergebenden neuen Gesichtspunkten folgend Eitner's Quellenlexikon unverdrossen mehrmals durchging, Namen für Namen, wurden sie vielleicht nicht mehr vollzählig wahrgenommen.

Ad II: Will man von dem Aufkommen der Monodie ein anschauliches Bild gewinnen, so muß man vor allem auch jene geistliche Liedkunst berücksichtigen, die textlich und musikalisch als Neuschöpfung hervortritt (meistens schon in der Titelgebung als solche kenntlich?), oder anders ausgedrückt: jene geistliche Liedkunst, die den Psalmen und Lutherliedern und anderen von der evangelischen Kirche bereits anerkannten Chorälen, welche gleichsam den liturgischen Kanon bilden, nunmehr an die Seite tritt. Auf die Neuschöpfungen also kommt es an; an ihnen geben sich die künstlerischen Bestrebungen der Zeit kund. Die kanonischen Lieder dagegen scheiden für unsere Unter'uchungen im allgemeinen aus; anders jedoch, wenn z. B. Kaspar Textor „Psalmen undt geistliche Lieder Herrn D. M. Lutheri" (1629) usw. in monodischer Komposition herausgibt.

[2]) Hiezu Topographische und bibliographische Übersicht I.

An passenden, geschickt erfaßten Anlässen hierzu waren diese nicht verlegen, und auch die Tonsetzer hierfür stellten sich ein, so klein auch zunächst ihr Kreis noch war. Solche Dinge lagen nun ebensosehr in Wesen und Aufgabe der Kunst und ihrer steten Verknüpfung mit dem realen Leben wie im Personenkult und der gehobenen Festlichkeit des Renaissancezeitalters. In Deutschland aber haben die Gelegenheitsgesänge unter einer ganz bestimmten Konstellation der Verhältnisse eine ausnehmende Sonderstellung in der Musikgeschichte erlangt und sind in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sogar von entscheidender Bedeutung geworden.

Gelegenheitsgesänge enthalten schon die Trienter Codices und sind unter den Werken eines Isaac, Senfl, Walther, Jak. de Kerle, Lasso, Haßler[1]), Klingenstein usw. zu finden. Solange sie sich mit dieser Begrüßung und jenem speziellen Ereignis, diesem persönlichen Anliegen und jener persönlichen Danksagung befassen, haben sie noch mehr als Einzelerscheinung zu gelten. Ein deutlich wahrnehmbarer Zusammenhang, eine musikalisch-kulturelle Bewegung aber entsteht daraus, seitdem sie sich unter einer Einengung auf ein spezielles Stoffgebiet und in einem neuen Sinne vornehmlich auf die Trauer- und Hochzeits- und Geburtstagspoesien (Epicedia, Epithalamia, Genethliaca oder Natalitia) verlegten und vielfach auch in Einzeldrucken in die Welt hinausgingen. Die Anfänge dieser Bewegung sind mit den Namen der Städte Straßburg(?), Augsburg[2]) und Wittenberg verknüpft. Zwei Söhne der altehrwürdigen Augusta, nämlich Sixt Dietrich, der später in Konstanz lebte, und Leonhard Zinsmaister, der in seiner Vaterstadt wirkte, ferner Ludwig Senfl, welcher mit dem Augsburger Geistesleben in so enger Verbindung stand, daß es ihm noch zum Verhängnis werden sollte, haben Epicedien komponiert, ersterer auf einen nicht näher bekannten Thomas Sporer „princeps musicorum" (Straßburg 1534), die beiden letzteren auf die Augsburger Patrizier Christoph Ehem[3]) (gest. 1538, die Tonsätze veröffentlicht in Salmingers Concentus 1545). Dann erscheint in den fünfziger Jahren mit einer kleinen Anzahl von Epithalamien Wittenberg auf dem Plan. Im Dezennium 1560 dehnt sich ihre Verbreitung auf Franken, Obersachsen (Zwickau) und Niedersachsen (Hamburg) aus. In den achtziger Jahren endlich kommen noch Württemberg (Tübingen), Thüringen, Schlesien und namentlich Altpreußen (Königsberg) dazu. Mit dieser landschaftlichen Ausdehnung hat

---

[1]) S. Referat von Einstein über die Werke Hans Leo Haßler's, III. Teil, Madrigale usw. (herausgegeben von Rud. Schwartz) in Z. der IMG. XII (1910/11).

[2]) Im frühen 16. Jahrh., als nur Augsburg und Mainz mit praktischer Musik hervortraten, während die anderen Druckorte nur Theoretika erscheinen ließen, zeigt Augsburg bereits eine gewisse Vorliebe für Einblattdrucke (s. B. A. Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst, München 1912, S. 25). Wie mir Herr Prof. Dr. Fr. Roth, der spezielle Kenner der Augsburger Reformationsgeschichte, mitteilte, kamen in Augsburg auch die Leichenreden im protestantischen Begräbnisritus auf. — Salminger nahm in sein Sammelwerk Cantion. selectiss. etc., Augsburg 1540, ein Epitaphium auf den Humanisten Erasmus von Rotterdam und einen Trauergesang auf den Tod Josquin's auf, beide komponiert von Benedict Ducis. (Der letztere erschien in Neudruck in: Werken van Josquin de Prés, Eerste Aflevering, Leipzig-Amsterdam.) — Siehe auch Schweizerisches Jahrb. f. M. W. I, Basel 1924, Titelbild und S. 154ff; der Einblattdruck stammt wohl aus Basel oder Straßburg, Anfang des 16. Jahrhunderts. — Über die besondere Veranlassung zu J. de Kerles Huldigungskomposition an Linckh siehe O. Ursprung, J. de Kerle, München 1913, S. 88f.

[3]) Über Christoph Ehem s. Fr. Roth, Der Augsburger Jurist Dr. Hieron. Fröschel und seine Hauschronik von 1528—1600, in Zeitschr. des Histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, 38. Bd. (1912).

es dann auch in der Folgezeit sein hauptsächlichstes Bewenden. Nach der bisherigen schrittweisen Gebietseroberung und einem langsamen Crescendo der Zahl der Publikationen gewinnt die Bewegung nun rasch an Intensität. In jedem der Jahrzehnte 1580 und 1590 erscheinen bereits in die 40 datierte Einzeldrucke, deren Zahl aber durch die fruchtbare Tätigkeit z. B. eines Emmelius, eines Eccard noch erheblich erhöht wird (nach Eitner's Quellen-Lexikon stammen von ihnen 11 und ca. 50 undatierte Einzeldrucke). Mit dem neuen Jahrhundert setzt eine wahre Hochflut ein. Wenn wir von nun an nur die in Druck erschienenen Trauer-, Hochzeits- und Geburtstagslieder zählen, so kennen wir aus 1600 ff. etwa 200 Einzeldrucke zuzüglich jenen zutreffenden Teil der Eccardischen Publikationen und 3 (4) Sammlungen, dann aus 1610 ff. etwa 250 Einzeldrucke, dazu die für eine Verbreitung in ganz Preußen berechnete Sammlung des Eccard-Schülers Stobäus. 1620 ff. sind es noch in die 150 Einzeldrucke und 4 Sammlungen; schon machen sich die Wirkungen des Dreißigjährigen Krieges geltend. 1630 ff. treten die Einzeldrucke wieder stärker zurück; es sind ihrer 80 und 2 Sammlungen. Indes beginnt bereits Heinrich Albert in Königsberg seine Publikationstätigkeit, welche im Jahrzehnt 1640 ff. sogar außerordentlich reich an Gelegenheitsgesängen ist. Wie groß der Bedarf eines einzigen Kirchenchores an derartigen Gelegenheitskompositionen war, gibt uns das Inventar zu verstehen, welches 1654 für die Kantoreigesellschaft in Pirna[1]) aufgestellt wurde: ein „Fasciculus tertius, Brautmessen" (meist achtstimmig, auch elfstimmig) umfaßt 29 Nummern, ein „Fasciculus quartus, Leichen Moteten" (meist fünfstimmig) nennt 8 Nummern. Und wie sehr die Aufmerksamkeit der Musiker gerade auf sie konzentriert war, dafür haben wir ein Beispiel an Kantor Johannes Cronau zu Wehlau, der zwei Sammlungen von Gelegenheitsgesängen angelegt hat, von welcher die eine, den Zeitraum 1584—1613 umfassend, 74 solcher Gesänge von Eccard und Stobäus und die andere aus 1591—1647 nicht weniger als 218 Stücke enthält[2]).

Da ist nun eine Unmenge von Komponisten vertreten, angefangen von Studenten und einfachen Kantoren und Pastoren, deren musikalischer Nachruhm sich lediglich auf solche Kleinigkeiten gründet, auch Meistersingern[3]), bis hinauf zu den

---

[1]) S. Wilib. Nagel, Die Kantoreigesellschaft in Pirna, in Monatsh. f. MG. 28 (1896).

[2]) Trotz der stattlichen Zahl, welche auf die vertonten Epizedien trifft, sind diese nur ein bescheidener Teil von dem, was an Funeralien (Leichenreden) der Öffentlichkeit übergeben wurde. Was alles da geleistet wurde, ersehen wir z. B. an der einen Funeraliensammlung der Gräfl. Stolbergischen Bibliothek zu Stolberg-Wernigerode, welche bis zum Jahr 1736 reicht und nicht weniger als 25000 Leichenpredigten auf Personen aller Stände vom Kaiser bis herab zum Henker enthält. Teilweise sind solchen Funeralien auch Trauergesänge angehängt, z. B. von Fabricius, Knüpfer.

[3]) Der Meistersinger müssen wir wenigstens in etwas gedenken. Da hat z. B. in Augsburg Johannes Spreng, der schon 1547 Mitglied der Schule war, in dem „Neuen Ton" Raphael Dullers (eines der „Vornehmsten" und Mitbegründers der jüngeren Schule von 1534) sein eigenes Grablied selber gedichtet (aus der Steyrer Handschrift abgedruckt von Widmann, Zur Gesch. d. Meisterges. in Oberösterreich, Wien 1885, S. 33; s. Rudolf Pfeiffer, Die Meistersingerschule in Augsburg und der Homerübersetzer Johannes Spreng, [2. Heft der Schwäbischen Geschichtsquellen und Forschungen, herausgegeben von P. Dirr] München und Leipzig 1919, S. 14). Später hat *Christoph Schorer, Mitglied der Schule zu Memmingen, der sich auf moderne italianisierende Musik eingestellt hatte, sein Epizedion selber gedichtet und komponiert. Dieses wurde nach seinem Tode (1671) gedruckt: „Mein Doktor Christoph Schorers Leich-Gesang / Bey der Leich-Predigt auf der Vorkirchen [= Emporkirche, rückwärtige Orgelbühne) zu singen à Voce sola & 2. Viol. 2. Brazo & Violone cum Basso generali duplici. Ad imitationem O mea Salus Unica, Leopoldi à Plav-

leuchtenden Sternen am Kunsthimmel. Ja, ein Thomas Mancinus in Wolfenbüttel, der Vorgänger des Mich. Praetorius, ein Heinrich Grimm in Magdeburg, Schüler des Praetorius, ein Melchior Franck in Coburg, Hermann Schein in Leipzig, Barth. Gesius in Frankfurt a. O., Erasmus Kindermann in Nürnberg und namentlich die Künstlergeneration Eccard-Stobäus-Albert sind geradezu typische Vertreter, und Königsberg ist die vorbildliche Pflegestätte der Gelegenheitskompositionen[1]).

Auch inhaltlich bemerken wir an ihnen so manches Interessante. Ein gut Teil der großen und kleinen Ereignisse jener überaus bewegten Zeit begleiten sie mit ihren Klängen; sie vertreten gleich den historischen Volksliedern ein Stück Zeitgeschichte[2]). Die Schlacht von Pavia 1525, in der Frundsberg und seine Landsknechte einen glänzenden Sieg über die Franzosen davontrugen, lebte in Volksliedern fort[3]). Noch 1544, als der vierte Krieg Karl V. gegen Franz I. von Frankreich durch den Frieden von Crespy beendet wurde, greifen *Hans Neusidler in einem Lautenstück und *Hermann Matthias in einem Vokalsatz dieses Thema

---

ven in Sac. Nymph XXIX." Eine merkwürdige Verquickung: ein Mitglied der Meistersingerschule komponiert in Anlehnung an die Gepflogenheit der Vokalpolyphonie („Ad imitationem") im neuen monodischen Stil; drei Epochen der Musikgeschichte, innerlich durch eine ganze Welt voneinander geschieden, greifen da ineinander ein! (Die Kenntnis dieses interessanten Stückes verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Oberbibliothekar Dr. O. Hartig; siehe hierzu dessen Studie: Christoph Schorer und sein „Sprachverderber" (1643), in: Sitzungsber. d. Bay. Akad. d. Wiss., hist.-phil. Sektion, Jahrg. 1921, München 1922).

[1]) *Heinr. Albert stirbt 1651. In den fünfziger Jahren liefern Gelegenheitsgesänge die Königsberger Musiker *Joh. Knutzen, *Georg Hucke, *Gottfr. Tilesius, *Konrad. Matthaei (20), *Joh. Sebastiani (40); in der nächsten Zeit dann *Jakob Wratzke, *Joh. Heinr. Seyer usw. — Ein interessantes Gegenstück auf literarischem Gebiet ist *Johann Rist, das Haupt der Hamburger Liedschule. S. Oskar Kern, J. R. als weltlicher Lyriker, Marburger Diss. 1919.

[2]) Von den historischen Gesängen aus dem Bereiche der Kunstmusik soll nun vorerst einmal eine kulturhistorische Skizze gegeben werden. Um die Übersicht zu erleichtern, sind die Komponistennamen durch Sternchen (*) hervorgehoben.

Das historische Volkslied ist nach seiner textlichen Seite mehrfach eingehend behandelt worden; eine wertvolle Arbeit mit reicher Literaturangabe für unsern oben angegebenen Zeitraum gab Erwin Schroeder, Das histor. Volkslied des Dreißigjähr. Krieges. Diss. Marburg, 1916. Die musikalische Seite desselben wurde mehrfach gestreift, so von Schroeder, Rich. Müller (in Z. f. Kulturgesch., Neue [4.] Folge d. Z. f. deutsche Kulturgesch., Bd. 2, Weimar 1895); auch von H. Joachim Moser, Zur Rhythmik der alten Volksweisen, Z. f. M. I (1918/19) 299ff.; systematisch sind ihr nachgegangen R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530 (Kürschners deutsche National-Literatur, Bd. 13, Berlin-Stuttgart o. J.); F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877; L. Erk, Liederhort, 4 Bde., 1893/94.

Für die historische Einstellung wurden benützt die Weltgeschichte von Joh. B. Weiß, die Gesch. der Neueren Zeit von S. Widmann (Bd. III der Illustr. Weltgesch. von S. Widmann, P. Fischer und W. Felten, Wien-München-Berlin o. J.), ferner mehrere Spezialwerke über den Dreißigjährigen Krieg und über Gustav Adolf.

[3]) Die „Pavierweis" findet sich bei Böhme, Altdeutsches Liederbuch S. 484 in Gesellschaft zahlreicher Schlachtenlieder, die meist aus dem 16. Jahrh. stammen (S. 456—518); sie erschien bereits bei Hans Newsidler (1544) im Lautensatz (dort ferner die „französische" Schlacht), und wurde auch in geistliche Kontrafakta umgebildet (s. W. Bäumker, das kath. deutsche Kirchenlied, I, 82 und II, 257); im 17. Jahrh. ist sie mit dem Text „Der grimmig Todt mit seinem Pfeil" verbunden (mehrfach gedruckt; s. a. a. O.). Die mehrstimmigen vokalen Schlachtenmusiken waren vor allem in Frankreich daheim; mit unserm oben zu behandelnden Stoff berührt sich besonders *Jannequin's Chanson auf die „Schlacht von Metz" (anscheinend auf die erfolglose Belagerung i. J. 1552 durch ein kaiserliches Heer, um die durch Moritz von Sachsen usw. an Frankreich verschacherte Reichsstadt wieder zurückzugewinnen). Mit der Schlacht von Pavia stehen wieder in Zusammenhang Gelegenheitsgesänge von *Clemens von Papa auf die erfolgreichen Kriege Karl V. und dessen Milde gegen besiegte Feinde (s. Ambros, Gesch. d. Musik III³, 50). An Literatur über Schlachtenmusiken siehe Elsa Bienenfeld, Wolfgang Schmelzl, sein Liederbuch (1544) usw., IMG. S. VI (1904/05); dieselbe, Über ein bestimmtes Problem der Programmusik (Darstellung von Schlachten), IMG. Z. VIII (1906/07).

auf. Und nachdem jener bekannte Moritz von Sachsen 1553 zu den Waffen gegriffen hatte, dieses Mal gegen Albrecht von Brandenburg, seinen ehemaligen Waffengefährten im Schmalkaldischen Krieg, der auf eigene Faust „Die Kriegsfurie mit aller Ergetzlichkeit" spielen ließ, und in der Schlacht von Sievershausen sich einen Sieg, aber auch den Tod geholt hatte, veröffentlichte *Scandellus 1558 ein Epitaphium Mauricii und schrieb *Thomas Mancinus 1608 „die Schlacht von Siuerßhausen . . . nach art der Schlacht für Pavia". Luther stirbt 1546, Melanchthon 1560; ersterem widmen *Kaspar Othmayr (Nürnberg) und J. Fr. Petsch (Wittenberg), letzterem *Thomas Mauverus und *Christoph Praetorius einen Trauergesang; *J. Hagius aber, der sich überhaupt gerne die Wahl- und Wappensprüche als Texte auersah, vertont 1572 die Symbola der beiden Männer[1]). Später taucht in einem Hochzeitsgesang von *Nikolaus Weiner (1582) noch einmal ein mit dem Werk der Reformatoren eng verknüpfter Name auf, ein Rev. Johannes Bugenhagen, vielleicht ein Nachkomme jenes Wittenberger Pfarrers Bugenhagen, welcher u. a. auch in der Geschichte der protestantischen Predigt durch seine Leichenreden sich einen Namen gemacht hat[2]).

Im Jahre 1547 wird das Augsburger Interim geschlossen, das aber keine der Parteien befriedigt. In Volksliedern und auch auf einem *anonymen Flugblatt mit mehrstimmigem Tonsatz (Staatsbibl. München) wird es verspottet und wird vor ihm gewarnt. Noch im Jahre 1627 muß der Name „Interim" herhalten; *Ambros Profe gibt seiner Liedersammlung den Titel „Musikalisches Interim"; er hatte offenbar richtig erkannt, daß auch die Musikalische Kunst sich in einem Übergangsstadium befand und namentlich die Liedproduktion „nach Art der Madrigalien" usw eben nur ein „Interim" bedeutet.

Das Konzil von Trient hatte Unterbrechungen erfahren. *Jacobus de Kerle, Kapellmeister des Kardinals Otto Truchseß von Waldburg, der sich um die Wiedereröffnung desselben besonders bemühte, hat 1562 die „Preces speciales pro salubri generalis concilii successu, ac conclusione, populique Christiani salute, ac unione: atque contra ecclesiae hostium furorem" veröffentlicht[3]). Da sie auch in Trient selbst gesungen wurden und gar große Anerkennung fanden, so waren durch sie die zur Verhandlung vorgesehenen Fragen über Kirchenmusik eigentlich praktisch schon entschieden, bevor diese noch zur Diskussion gestellt wurden; und wenn je der Ruhmestitel „Retter der Kirchenmusik" einer Künstlerindividualität und nicht vielmehr einer Stilperiode zuerkannt werden kann, so gebührt er unserm Jacobus de Kerle. Die Gelegenheitskomposition der wahrhaft großzügigen Preces speciales legt dies strahlende Diadem um sein Haupt. Im Jahre 1564 wurde das Konzil geschlossen. Wie eine Antwort auf die Einigungsversuche erscheint von *Johann Walther, dem bekannten Freunde und musikalischen Helfer Luther's, ferner von *Johann Baptist Serranus (und wohl noch anderen) das „Christlich Kinderlied D. Mart. Lutheri: Erhalt uns Herr etc, Itziger Zeit nütz und nötig zu singen"

[1]) Nach Riemann, Musik-Lex., schrieb *Dilliger „Gespräch Dr. Luther's und eines kranken Studiosi".

[2]) Und mit den Leichenreden hängen ja auch unsere Gelegenheitsgesänge zusammen.

[3]) Otto Ursprung, Jakobus de Kerle, Sein Leben und Wirken, Diss. München 1913, S. 15ff.

(1565). Auch im Gegenlager ist es nötig, die Lehre genauer zu fixieren. Nach mehrjährigen Verhandlungen unter den evangelischen Ständen war 1580 in Dresden die „Konkordienformel" zustande gekommen; *Kaspar Füger, ein Sohn des Dresdener Hofpredigers, verfaßt und vertont darauf „Christliche Verß und Gesenge". Wenngleich die Konkordienformel mit symbolischem Ansehen ausgestattet war, so hat sie doch nicht volle Einigung gebracht. Die Lehrstreitigkeiten zwischen Lutheranern und Calvinisten flammen wieder neu auf[1]); und da erstere nationale Politik treiben, letztere aber sich auf das Ausland stützen, so ziehen die Ereignisse immer weitere Kreise. So fleht denn *Gregor Langius (Breslau, 1585) „vmb gnedige linderung der vorstehenden Not vnd gefahr" und *Wolfgang Figulus in Meißen (1586) „pro tranquillitate ecclesiae et reipublicae"; ferner fordert *Johann Steuerlein auf zu beten und zu singen „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" und „Da pacem" (1593). Zum Reformationsjubiläum 1617 haben *Johann Staden in Nürnberg, *Friedrich Weinrich in Schwäbisch-Hall, *Michael Praetorius in Wolfenbüttel (in Polyhymnia paneg. et caduceatrix 1618/19 und Polyhymniae jubilaeae), *Andreas Finolt, *Gg. Engelmann in Leipzig und *Jak. Stobäus in Königsberg musikalische Beiträge gestiftet, letzterer 1630 auch auf die vor 100 Jahren übergebene Augsburger Konfession; und *Erasmus Widmann hat noch 1633 einen Dank- und Lobgesang auf die Stadt Augsburg „für die Erlösung aus päpstlicher Trangsal" veröffentlicht.

Die Türken[2]) waren 1571 bei Lepanto aufs Haupt geschlagen worden, so daß die abendländische Kultur auf ein Jahrhundert hinaus vor einer Vernichtung durch den Islam gerettet war. Damals waren *Jac. de Kerle in Augsburg und *Giov. B. Pinelli in Innsbruck mit Gesängen hervorgetreten. Inzwischen aber war die Türkengefahr erneut am politischen Horizont heraufgezogen; wie ehedem (1566) einem *Duquesse, so nötigte sie jetzt einem *Jakob Paix (1593), *Clitonius (1594), *Tauscher (1595), *Schneegaß (1597, Sammelband) und später einem *Procopius (1663) und *Christoph Lehmann („Kurandors Trutz-Mahomet", 1665) Gebetsgesänge ab. *Valentin Haußmann[3]) aber, der sich der nächsten Zeit zum Typus eines Aller-Welts-Mode- und Tanzkomponisten entwickelt, sieht sich veranlaßt, als kosmopolitischer Träger abendländischer Kultur den Türken mit einer feierlichen „Ode Sapphica" entgegenzutreten (1597).

In Ungarn und Siebenbürgen geht es zwischen Kaiser, einheimischer lutherischer und calvinischer Partei und Türken in der verworrensten Weise her. Der

---

[1]) S. unten (Vater des Mich. Praetorius)!

[2]) In diesem Zusammenhang seien nach Ambros a. a. O. an früheren Türkengesängen erwähnt: Eine Lamentatio (von *Binchois?) beklagt den Fall von Konstantinopel 1453; *Isaak fordert Löwe und Adler (Papst Leo X. und Kaiser Maximilian I.) auf, die Herde gegen den türkischen Wolf zu schützen (Augsburg 1520); *Arnold von Bruck besingt die Rettung Wiens von der türkischen Belagerung 1529 (Lieder, Augsburg 1534). Im Vorübergehen sei um des kulturgeschichtlichen Zusammenhanges willen auch auf die Türkendramen hingewiesen, z. B. von Jakob Locher, von dem eines i. J. 1502 an der Ingolstädter Universität aufgeführt wurde, von Sixtus Birk, dem eigentlichen Begründer des lat. Schuldramas in Deutschland.

[3]) Über Haußmann schreibt Rudolf Velten, Das ältere deutsche Gesellschaftslied usw. (1914): „Auch Bilder aus dem Kriegsleben sind in diesen (Haußmann's) Sammlungen sehr häufig." Die unruhige Zeitlage hat natürlich auf die Liedertexte stark eingewirkt. Doch kann es nicht im Rahmen unserer Studie liegen, auf die Gelegenheitsdichtungen auch nur einigermaßen einzugehen. Wie hat z. B. nur der eine Joh. Rist zu Ereignissen des Dreißigjährigen Krieges Stellung genommen!

Wiener Friede von 1606, der den Lutheranern und Calvinisten freie Religionsübung zusichert, bedeutet in diesem Kampfe nur eine Etappe, nur eines der erstrebten Ziele. Wie man hier zu Lande für die „Sachsen" in Siebenbürgen mitfühlte, läßt uns *Demantius in Zittau durch seine Werke „Tympanum militare, Ungerische Heerdrummel und Feldgeschrei" 1600 und „Streit- und Triumph-Lieder" 1615 erkennen. — Aus des *Mancinus Täglichen Gebetsliedern gegen die „verfälschte römische Kirche" (1608) weht uns bereits Kampfesstimmung entgegen.

Ein förmlicher Streit war dann in Böhmen ausgebrochen, als 1608 die Erzherzöge für den gemütskranken Kaiser Rudolph II. ein neues Haupt des Hauses Habsburg bestellten in der Person des Erzherzogs Mathias. Sich stützend auf mehrere protestantische Häupter in Österreich, Ungarn und Mähren zwang dieser seinen kaiserlichen Oheim zur Abtretung der Krone Ungarn und der Länder Österreich und Mähren; für die geleistete militärische Hilfe stellte er die früher einmal eingeräumte Religionsfreiheit wieder her. Dank hat Mathias von seinen Parteigängern wenig geerntet, sein Kapellmeister *Lambertus de Sayve aber widmet ihm ein „Treu Liedlein" (in Hamburg gedruckt, ohne Datierung), *Besler Samuel ein 8stimm. Melos harmonicum (1611, Neudruck ohne Jahr). Schon waren 1614 die böhmischen Herren entschlossen mit Habsburg zu brechen und boten die böhmische Krone dem Kurfürsten von Sachsen an. Das ließ bei der Tatkraft Ferdinands, des nachmaligen Kaisers, nichts Gutes ahnen; *Michael Praetorius, am Braunschweiger Hofe des Herzogs Heinrich Julius, der Kaiser Rudolph mit rührender Treue zugetan war, stimmt die Kleine und Große Litaney an, „zu diesen letzten betrübten vnd sehr gefehrlichen Zeitten in der christlichen Kirchen" zu singen (1614). Die Besorgnis des mährischen Protestanten Karl von Zierotin, daß die Freiheit in Willkür ausarte, zu Zwietracht führe usw., sollte sich bewahrheiten. 1611 wurden nämlich in Böhmen auf dem Gebiete katholischer Grundherrn eigenmächtig zwei protestantische Kirchen erbaut; das führte zu einem neuen Streit. Im selben Jahre widmet *Martin Krumbholtz in Prag den „Kirchen-Räthen vnd Eltisten der evangelischen Gemeine . . . in der Altstadt" einen Ehrengesang. (Die Reichsstadt Donauwörth, die durch Störung einer Prozession und die darauffolgenden Ereignisse den äußeren Anlaß zur Gründung der Union [1608] und der Liga [1609] gegeben hatte, ist später [1626] durch *Johann Reiniger [in den Meßkatalogen auch „Reuinger" gedruckt] vertreten; im Titel seines Motettenwerkes sind die politischen Anspielungen nicht zu verkennen.) Man fühlt die politische Hochspannung und die gefährliche Lage. *Lupus (Wolf) Geisler aus München gibt darum seinem Werke den Titel „Crisis seu fatalis dies mundi" (1616). *Konrad Hagius aber, der einige Zeit auch in Heidelberg geweilt hat, wovon ja Friedrich V. zu seinem Unternehmen als „böhmischer Winterkönig" (1619/20) ausziehen sollte, hat sich unter die Symboliker und die das Horoskop befragenden Propheten begeben, da er 1614 ein Buch „Neuer teutscher Gesänge" publiziert, „samt einer Erinnerung an den Leser, in quinta voce Anemomachia, id est, pugna ventorum, 4 vocum und sind im tenor varia annalia dicta chronicως von 1610. Jahr bis 1621. zu finden." Der in Böhmen entfachte Streit zog sich in die Länge und führte schließlich zu dem berühmten, schicksalsschweren Fenstersturz auf dem Hradschin 1618. Von nun an nehmen die Ereignisse ihren kriegerischen Fortgang; aus dem

Bruderstreit im Hause Habsburg erwächst ein Bruderkrieg im deutschen Volke, der furchtbare Dreißigjährige Krieg[1]).

*M. Altenburg bietet, zunächst aus persönlichen Lebensverhältnissen heraus entstanden, dann aber auch für die allgemeine Lage passend, „den Bürgern und Einwohnern der Stadt Gottes" einen „musikalischen Schild und Schirm" (1618). Als der Söldnerführer Ernst von Mansfeld 1618 die Stadt Pilsen erobert hatte, riet Graf Buquoi, der Befehlshaber der kaiserlichen Truppen, dem Kaiser Mathias zum Frieden. *Simon Besler in Breslau komponiert eine Friedensbitte; *Michael Praetorius, der auch der Festkomponist für mehrere Fürstentage war (Polyhymnia panegyrica et caduceatrix 1618/19), lebt bei der vermittelnden Tätigkeit seines Herrn der sicheren Erwartung eines gütlichen Austrags der Sache und vertont ein „solennisches Friedt- vnd Frewden-Concert" (ebenfalls in Polyhymnia paneg. et cad). Von *Bartholomäus Schumler hingegen erscheinen geistliche Reuterlieder (1619). Das Abenteuer Friedrich V. von der Pfalz hatte inzwischen bereits das Unheil heraufbeschworen; er prunkt zu Prag als „Winterkönig" im Glanze seiner neuen Würde. Mit ihm befaßt sich *das historische Volkslied des Dreißigjährigen Krieges mit einer Ausführlichkeit, wie sie nur noch dem Schwedenkönig zuteil wird; auch ein Martin Opitz, der ja auch in seinen literarischen Bestrebungen nicht frei war von wohl berechneter Pose, will es sich nicht entgehen lassen, ihm in einer Dichtung zu huldigen. Der „alleweg zweideutige Fürst von Siebenbürgen" bedrängt Wien und den Kaiser; Tilly schlägt die Schlacht am Weißen Berge bei Prag. Damals schon hatte *Erasmus Widmann von Rothenburg o. d. T., der überhaupt in seinen Gelegenheitsgesängen die Zeitereignisse verfolgt wie kein zweiter mehr, die Lage des Deutschen Reiches richtig gekennzeichnet in einem umfangreichen Stück, betitelt „Ein schöner newer ritterlicher Auffzug vom Kampff u. Streyt zwischen Concordia u. Discordia darinnen der jetzige des Reichs zustand . . . gestellet" wird (1620). Und *Schein gibt dem Friedensbedürfnis Ausdruck (1621). Aber der Krieg geht weiter. *Vincenz Jelich, der in erzherzoglichen Diensten in Zabern-Elsaß steht, läßt eine Parnassia militia erklingen (1—4stimm. Gesänge [?] mit Basso cont. und 4 Ricercari für 2 Cornetti und Trombon 1622), *Henning Dedekind zeichnet in Liedern „allerley martialische Kriegs Händel vnd den gantzen Soldatenstand" (1628). *Ehrhardt Büttner spricht sich in einem „Feurigen Stoßgebetlein" aus (1622, 1623), *Samuel Besler in einem „Votum Davidicum pro auxilio divino" (1622); einem *Melchior Franck entwinden sich „allgemeine des betrübten Vaterlandes Seufftzerlein" (1628, ein ähnliches Werk 1629), einem *Erasmus Widmann die „Piorum Suspiria um den lieben Frieden, . . . darbey auch etliche nach der newen Viadanischen Art gesetzte Moteten vnnd Gesäng" mit 3 und 4 Stimmen komponiert (1629), einem *Berthold Heiligmundt endlich ein „Pacis desiderium intensissimum" (1628). *Christoph Thomas Walliser, der evangelischen Gemeinde in dem damals immer noch deutschen Straßburg zugehörig, ist beseelt von frommer Zuversicht; hinter den Wolken düsterer Ereignisse sieht er bereits den

[1]) Erwin Schroeder, Das histor. Volkslied des Dreißigjährigen Krieges, Diss. Marburg 1916, gibt eine literarische Untersuchung. Böhme schweigt sich über diesen Gegenstand ziemlich aus.

„Triumph des Glaubens“ (1627). Die Teuerung setzt ein; die Münzstätten prägen darum Geld mit geringem Silbergehalt; das Volk macht sich sofort seinen Reim darauf in dem *anonym veröffentlichten „Kipp-Wipp- und Müntzerlied“ (1622), das in der Geschichte des neuen deutschen Liedes als erstes monodisches Lied erscheint. Und Martin *Rinckart, Archidiakonus zu Eilenburg i. S., der Dichter des Liedes „Nun danket alle Gott“, läßt den vor 100 Jahren vorgefallenen Bauernkrieg wieder aufleben in dem sehr historisch-realistisch gehaltenen Schauspiel „Monetarius seditiosus: der Müntzerische Bawrenkrieg ... nicht allein comödienweise, sondern auch als ein richtiges vnd lustiges Compendium historicum verfasset“ (1625). Als 1630 zwischen Polen und Schweden ein Waffenstillstand geschlossen war, der einem *Stobäus einen Festgesang entlockte, indes von Richelieu nur zu dem Zwecke vermittelt worden war, damit Schweden anderswo freie Hand erhielte, als dann Gustav Adolf, der seit langem nur noch auf einen geeigneten Zeitpunkt wartete, wann er einsetzen könne um das Deutsche Reich zu schwächen und sein politisches Übergewicht über die Ostsee und Ostseeländer sicher zu stellen, bereits auch ein Bündnis mit Frankreich einging, als ferner der Kaiser Wallenstein entließ, Gustav Adolf aber mit einem Heere in Deutschland landete, war da noch auf einen Frieden zu hoffen? *Kindermann tat es dennoch der „Musicalischen Friedens-Freud“ (mit 1. und 2. Stimmen nebst 3 Violen u. Generalbaß!) zufolge; *Schein spricht in einer Ratswahlmotette (10 Stimmen u. Gb.) vom Frieden in Form einer Bitte, einer „Precatio“ (1630). Aber es sollten über unser Vaterland erst die schmerzlichsten Heimsuchungen kommen. Magdeburg fällt und wurde im letzten Augenblick von dem rücksichtslosen schwedischen Obersten Dietrich von Falkenberg und einigen verzweifelten Rädelsführern „mit Fleiß und ex malitia“ in Brand gesteckt. *Heinrich Grimm ist „exsul“; er richtet sich aber auf an dem Beispiele des ergebungsvollen Job, in der „Patientia Jobi ... Binis in concerto vocibus“ und findet die Kraft zu einer Friedensbitte (fünfstimmiger Kanon, 1631). Ein Pastor namens Crusius ist in der gleichen drückenden Lage; *Christoph Selle widmet ihm ein „Trostlied“ (1639). Gustav Adolf schlägt die Schlacht auf dem Breiten Felde bei Leipzig 1631, welche die Leipziger Studenten *Brandisius und *Marcus Dietrich, ferner der Dresdener Organist *Samuel Michael in Festgesängen feiern. In dem unfern von Breitenfeld gelegenen Städtchen Delitzsch aber werden seit dem Jahre 1632 (bis in die Gegenwart herein?) jeden Sonnabend die *„Schwedischen Reitersignale“ vom Stadtturm herabgeblasen[1]). — Unbekümmert um die dem Kardinal Richelieu gemachte Zusage, die Neutralität der Liga zu achten und ungestraft darob von dem andern Kontrahenten Frankreich, trägt Gustav Adolf den Krieg in deren Länder. Die schwedischen Truppen ziehen nach Süddeutschland und hausen fürchterlich; so auch in München, wo nun (1632) ein Dichterkomponist der Gegenpartei, *Johannes Kuen, exsul wird, der auch „in der Getult allein ... Singen kann vnd fröhlich sein“. Im Mausoleum Salomonis (1641) aber schreibt er den Potentaten eine „Grabschrifft“ in sehr ernstem Ton; und im „Todten Tantz“ (1644) werden, gleich nachdem das grause Spiel begonnen, „alle, so dem Kriegswesen zugethan“, zur Intrada vorgeladen. Auf seinem Zug nach

[1]) Bitterhorn, Gesch. der schwed. Reitersignale (zitiert nach Arno Werner, Zur Musikgesch. von Delitzsch in A. f. M. W. [1918/19]).

dem Süden ward Gustav Adolf am 21./31. März 1632 zu Nürnberg noch von den dortigen Poeten in deutschen und lateinischen Versen und von *Johann Staden in einem pompösen Plausus Noricus angesungen worden. Dasselbe Nürnberg aber sollte die Stätte sein, wo Gustav Adolf und Wallenstein in befestigten Lagern sich gegenüberstanden und des Schwedenkönigs Kriegsglück zum erstenmal ins Wanken kam. Im selben Jahre noch, in der Schlacht bei Lützen, ereilt ihn das Geschick. *Erasmus Widmann in Rothenburg und *Andreas Düben, Hoforganist und Organist an der deutschen Kirche in Stockholm, stimmen die Totenklage um den gefallenen Helden an, indes *Jakob Fabricius in Wolgast sich mit „Justa Gustaviana" an den Feierlichkeiten beteiligt, als 1633 der tote König eben in Wolgast an Bord gebracht wird zur letzten Fahrt in die Heimat[1]). Ferdinand, König von Ungarn, des Kaisers Sohn, nach dem Tode Wallensteins Oberbefehlshaber der kaiserlichen Heere, erringt bei Nördlingen wohl einen glänzenden Sieg, auf den sich der Concentus votivus von *Andreas Rauch bezieht (1634/35), nützt aber den Sieg nicht aus. Der darauffolgende Prager Frieden 1635 bleibt unwirksam. Und „nicht zur Freude Schwedens werfen sich die Verbündeten jetzt ganz in die Arme Frankreichs" (schwedisch-französischer Abschnitt des Krieges 1635—48)

Waren die Truppen durch die starke Faust Gustav Adolfs noch einigermaßen in Zucht und Ordnung gehalten worden, so schien nunmehr eine Hölle ihre entmenschten Scheusale losgelassen zu haben. Da kommen sie nicht mehr zum Verstummen, die „Reymengebetlein in diesen letzten gantz zerrütteten vnd betrübten Zeiten" (2 bis 6 St., 1633), ein „Jeremias poenitentiarius" (s. Riemann, Musik-Lex.), die Buß- und Trosttexte einer „Christl. Heer- vnd Feld-Musica" (1632), die „Christlichen Gedult-Liedlein", „Christliche Valet-Musika" (mehrst. 1633 u. 1642) sämtliche von *Dilliger, die Pia suspiria von *Johann Wintzer (1637), die „Friedens Klag" (3 St. neben dem G.B., 1640), der „Dialogus Mosis Plag" (1—4 u. 6 St. neben dem G.B., 1642), die „Musicalischen Friedens-Seufftzer" (3 u. 4 St. sampt dem G.B., 1642), die „Musical. Hertzen-Trost-Blümlein" (1 St. u. 2 Discant-Violen mit G.B., 1643), das „Intermedium musico-politicum" (4 St. mit Bc., 1643), sämtliche von dem Nürnberger *Erasmus Kindermann, die „Kriegs-Angst-Seufzer" (1 St. sampt beygefügtem Bc, 1645) von *Johann Hildebrand; und *Christian Rosa in Mittenwalde suchte „Des Teutsch-Landes Frieden-Störer und Blut-gierigen Krieger" in einem biblischen Schauspiel Holofern (1648) zu treffen, dem „etzlich anmutige Concerte von 3 Stimmen sampt einem Basso Continuo mit-einverleibet" sind. Im Jahre 1635 war zwischen Polen und Schweden der Stumbsdorfer Friede geschlossen worden; auf ihn lieferte *Stobäus einen Festgesang, der im sog. „Preußischen Halleluja" heute noch fortlebt. Im selben Jahre war aber auch zwischen Brandenburg und dem Kaiser ein Friede vereinbart worden; ebenso zwischen Sachsen und dem Kaiser; darauf komponierte *Thomas Habermann aus Eilenburg ein „Fried und Freudenkoncert" (2—5 Stimmen, 1636). Noch 1647 wurde auf den erstgenannten Friedensschluß ein Dankfest veranstaltet, zu dem *Heinrich Albert ein Te Deum verfaßte. Auch war inzwischen der junge Brandenburger Kurfürst, der Leiden seiner Lande satt, mit Schweden

[1]) Auf Gustav Adolfs Tod bezieht sich auch das einstimmige geistliche Lied „Mein Wallfahrt ich vollendet hab", Frankfurt 1633 (s. W. Bäumker, a. a. O. III, 294f.).

einen Neutralitätsvertrag eingegangen (1641). Pommern war kurze Zeit vorher an Schweden übergeben worden; *Kaspar Movius in Stralsund veröffentlichte da einen „Triumphus musicalis" (1640). — Das Friedensbedürfnis wäre auch im deutschen Süden groß genug gewesen; ihm hat der in württembergischen Diensten stehende *Andreas Berger in einer Friedensbitte (1635) Ausdruck verliehen. In Nürnberg, das zur schwedischen Partei hielt, gab man sich 1637 einem (aus dem Titel nicht näher erkennbaren) großen Freudenfeste hin, zu dem *Joh. Andr. Herbst ein Lob- und Danklied lieferte. Sonst aber war ja Süddeutschland der Sitz der kaiserlichen Macht und die Kraftquelle des deutschen Reichsverbandes; und dieses vor allem suchten Schweden sowohl wie Frankreich zu treffen. Erst als die Franzosen seit 1643 dem schnellen bayerischen Reitergeneral Werth unterlagen und endlich über den Schwarzwald gedrängt wurden, rückt auch für Süddeutschland der Friede in greifbare Nähe; *Johann Werlin in Lindau stimmt „Friedens-Gesänge" an, „geistliche Concerte auff jetzo gebräuchliche italiänische Invention" (2—4 St. neben dem B c, 1644). Das Gefecht bei Zusmarshausen in Schwaben war das letzte in diesem mörderischen Kriege; General Wrangel, der zusammen mit Turenne in demselben obgesiegt hatte, hat in der Person des *Sigmund Theophil Staden seinen Lobsänger gefunden (1 Singst. mit beziff. Baß und Ritornellen à 3). An dem Herd alles Leides aber, in Böhmen, sollte der gräßliche Brand auch enden. Schon hatten die Räuber die Kleinseite von Prag ausgeplündert und eben wollten sie einem kaiserlichen Entsatzheer entgegenziehen, als die Kunde von dem endgültigen Abschluß des Westfälischen Friedens allem Kampf ein Ende machte. Von demselben Prag nun sollte ein Werk des *Joh. Ignaz Franz Voita (ohne Jahr) ausgehen, das überschrieben ist „Threnodia hujus temporis, sive: Exul veritas, undique exclusa." Fürwahr, nach all dem, was wir in dem Weltkrieg körperlich und seelisch, an Leiden und Schmähung, Entstellung und Verleumdung durchmachen mußten, können wir dies Werk nur als einen Epilog von erschütternder Eindringlichkeit verstehen!

Im Jahre 1641 war man endlich soweit, daß eine Einigung über Vorfragen zum Frieden, darunter über die Kongreßstädte Münster und Osnabrück erzielt wurde; da veranstaltete im benachbarten Braunschweig die Herzogin *Sophie Elisabeth schon ein „Neu erfundenes Freuden Spiel genandt Friedens Sieg ... von lauter kleinen Knaben vorgestellet" (Gesänge und Instrumentalsätze, 1642). Dann treten 1645 die Gesandten zur Beratung über den Abschluß des Friedens zusammen; das ist für *Martin Rubert der Anlaß zur „Friedens-Freude" (4stimm. Arien, 1645). Unermeßlicher Jubel begrüßte den langersehnten Friedensschluß; daran beteiligten sich vor allem in Münster selbst *Nakatenus mit einem Drama (mit Musik?), dann *Johann Müller aus Ziegenrück (bei Jena) mit „Jubilum Sionis, d. i. Fried- vnd Freudens-Jauchtzer" (8 St., 1649), der bereits genannte *Andreas Berger mit „Magnum Tricinium tergeminum" (1649), *Michael Franck mit einem „Davidischen Hertzen- Trauer- und Trostgesang" (3 St., 1649), der dem „alten sicheren und in Sünden schlaffenden Teutschland" zugleich ins Gewissen redet (4 St., 1651), der Hamburger *Johann Rist mit den Werken „Friedewünschendes und nunmehr friedbeseligtes Teutschland" (95 Gesänge f. C. und B., 1649) und „Das Friedewünschende Teutschland, in einem Schauspiele öffentlich vorgestellet"

(Neuauflage des vorigen mit Liedern von *Michael Jacobi, 1649). Von dem genannten *Michael Rauch ward Kriegsverlauf und Friede sogar als Triumph des Hauses Habsburg gefeiert (Currus triumphalis etc. 1648; vergl. den „Triumphzug Maximilian I." von Burgkmaier); in der Tat ist jenes Kriegsziel der fremdländischen Feindesmächte, das sich im Verlauf der Ereignisse als ihr eigentliches und wesentliches enthüllt hatte, nämlich die Zerschlagung des Reichsverbandes, zu Schanden geworden; und das Deutsche Reich blieb dank dem Eintreten des bayerischen Kurfürsten Maximilian bestehen. Fünf Jahre verfließen, bis die Friedensbestimmungen völlig zur Durchführung gelangt sind. Für das in Nürnberg anläßlich der „Executions-Traktate gehaltene Friedens-Banquet" besorgte *Sigismund Theophil Staden die Festmusik (Unterschiedlicher berühmter Poeten musikal. Friedens-Gesänge, . . . mit 3 Stimmen und 3 Instrumenten samt dem Bassus ad Organum oder Theorbe, 1651). *Erasmus Kindermann, der auf dem Friedensbankett auch einen der Chöre leitete, lieferte eine Komposition, betitelt „Musikalische Friedensfreud" (mit 2 Vokalstimmen, 3 Violen und Generalbaß, 1650[1]). Und in Hamburg erscheint wieder von *Rist „Das Friedejauchzende Teutschland" (wieder mit Melodien von *Jacobi, 1653). Zwischen Frankreich und Spanien aber werden die Kämpfe, welche auf vier Kriegsschauplätzen, darunter auch Elsaß, geführt wurden, erst 1559 durch den Pyrenäischen Frieden beigelegt, zu dem ein *Anonymus „Ein schönes newes Lied O edler Friedenkranz" (Eitner, Qu. VII 226) in Konstanz herausgibt. Als letzter Nachzügler aus den über fast ganz Europa dahingegangenen Kriegswirren kommt endlich auch ein Friede zwischen Schweden und Dänemark zustande; zu dessen Feier hat *Tobias Enicelius in Flensburg eine „musicalische Harmonie mit 5 St. 2 Clarinen und 2 Violinen fürgestellet" (1659). Nachdem das erste Gefühl der Freude über die wiedergekehrte Ruhe gestillt war, legt sich der Ernst über die schreckliche Lage in Deutschland auf die Gemüter, und die Tonsetzer helfen redlich mit am inneren Aufbau. Zu denjenigen, die von Friedenspsychose und Freudentaumel nicht angesteckt sind und als erste ihre mahnende Stimme erheben, gehören der Weingartener Klosterpater *Felicianus Suevus (Schwab) mit „Cithara patientis Jobi versa in luctum" (1647 oder 1648, monodisch), *Johann Weichmann mit der Sammlung „Sorgen-Lägerin" (1648) und *Georg Weber mit seinem „theatral-poetisch-musikalischen" Werk „Kampf und Sieg, oder Lebenslauf eines christlichen Creutztragers" (1651). Und der Frankfurter Buchhändler *Johann Hüttner greift in der Zeit, wo vaterländisches Gefühl und nationales Bewußtsein so traurig darniederliegen, mit der „Wehe-Klag des alten Teutschen Michels über die à la modische Sprachverderber" (3 St. u. Bc, 1648) jenes Spezialgebiet heraus, das damals die Sprachverbesserer und Sprachgesellschaften beschäftigte.

---

[1]) Eine Beschreibung der Nürnberger Friedensfeier gibt Tobias Norlind, Ein Musikfest zu Nürnberg im Jahre 1649, S. der IMG. VII (1905/06) S. 111 ff.; Elis. A. Krückeberg, Ein historisches Konzert zu Nürnberg im Jahre 1643, A. f. MW. I (1918/19), S. 590, verweist auf einen Kupferstich auf das Nürnb. Friedensbanquett; die wichtigste zeitgenössische Quelle aber ist Johann Klai, Schwedisches Fried- und Freudenmahl zu Nürnberg usw. in jetzo neu-üblichen Hochteutschen Reimarten besungen, Nürnberg 1649 (dies Buch lernte ich durch gütige Mitteilung von Fräulein Dr. B. A. Wallner kennen, der ich hiermit nochmals bestens danke). Über des Erasmus Kindermann an den Frankfurter Stadtrat übersandte Suspiria Pacis und „Lob und Friedens Gedächtnus" (letzteres Werk in Ms. 1653) s. Peter Epstein, Aus Frankfurter Ratsakten des 17. Jahrh., Z. f. MW. V (1922/23), S. 369.

Was in diesem ereignisreichen Jahrhundert die Menschen bewegte und uns noch immer in Tönen entgegenklingt, fürwahr! es greift uns ans Herz, und das mit gesteigerter Gewalt, wenn wir aus den Erfahrungen heraus, die wir nun selber machen mußten, diese Gelegenheitsgesänge mitverfolgen: Neuerungen, Anfänge voller Hoffnungen, zunächst Ziele, die auf geistigem Gebiet lagen, die tragische Wendung, der schreckliche Ausgang mit dem geistigen, nationalen und wirtschaftlichen Ruin Deutschlands! Was diese Gelegenheitsgesänge vor unseren Augen entrollen, ist ein fesselndes Bild, das jedoch um so manche Züge bereichert werden könnte, wollten wir auch noch den Beziehungen nachgehen, welche sich an die vielen Tonsätze auf Fürsten, ihre Regierungsantritte, Hochzeiten, Todesfälle, an die Ratswahlen, sonstige städtische Begebenheiten und kleinere Zeitereignisse[1]) knüpfen.

Zur großen Tragödie fehlt auch nicht ein launiges Satyrspiel. *Peter Lauremberg in Rostock betrachtet die aufkommende Monodie und gewisse Verhältnisse der Musikkultur im Spiegel der Zeitgeschichte als einen Krieg im Reiche der Töne, als „Musomachia", wozu Richelieu und die Französlinge reichlich Waffen liefern (Richelianis arma suppeditantibus, Ausgabe 1639). Er gibt die Schilderung humanistisch und pompös humoristisch nach altem Rezept als einen Kampf zwischen den beiden Heerlagern der musica plana (d. i. einstimmiger Gesang ganz allgemein) und der musica figuralis, freilich nicht ohne deutliche Anspielung auf Hamburg, wo in jenem berüchtigten Jahre 1618 Praetorius sein Syntagma hatte erscheinen lassen, wo namentlich „die französischen Singetänze ein ständiger Marktartikel" waren, wohl auch mit einem Seitenhieb auf Frank-

[1]) So sind auch die Verästelungen, welche mit Gelegenheitsgesängen zusammenhängen, oft reich an Aufschlüssen. Z. B.: Im Trauergesang auf Philipp Melanchthon, den damaligen Hauptvertreter des Humanismus in Deutschland, erscheint der Verfasser desselben zum erstenmal mit der humanisierten Namensform als *Christoph „Praetorius" (für „Schulteis"). — Die mit der Concordienformel zusammenhängenden innerprotestantischen Kämpfe sind es, die Michael Schulteis, Bruder des genannten Christoph Sch. und Vater des Michael „Praetorius", um Amt und Stellung gebracht haben. — Vom Concordienwerk, dessen unermüdlicher Vorkämpfer der Tübinger Propst und Kanzler Jakob Andreae war, führen die Fäden hinüber zur grundsätzlichen Stellungnahme des Protestantismus und Calvinismus zur Musik. Über die im März 1586 stattgefundene Disputation zwischen Theodor von Beza, dem bedeutendsten Mitarbeiter und späteren Nachfolger Calvins in Genf, und dem eben erwähnten Andreae (gedruckt Tubingae 1587) s. Willibald Gurlitt, Michael Praetorius (Leipziger Diss.) 1915, S. 120ff.; über Calvins Musikästhetik im allgemeinen s. B. A. Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst, München 1912, S. 357ff.

Huldigungsgesänge wurden an Fürsten in Menge gerichtet; hervorgehoben seien: *Glarean an Kaiser Karl V.; *Mich. Praetorius und *Mich. Zapf an Landgraf Moritz von Hessen, der selbst Tonsetzer war und als Herausgeber zeichnete; *Rogier Michael (1604, 1607, Ms. 1604), *Val. Neander (1607), *Sam. Voelckel (Ms. s. a.), *Christoph Demantius (1612), *Nik. Weisbeck (1620, wohl mit Beziehung auf den Krieg) an Herzog Johann Georg von Sachsen. — Ratswahl und Neujahr, ferner Danksagung für erhaltene Anstellung boten die besonderen Anlässe sich mit Widmungen an den Stadtrat zu wenden. Ratsmotetten z. B. von *Compenius, *Gastritz (s. B. A. Wallner, a. a. O.), *Kindermann, *Krumbholtz, *Otto, *Palladius, *Rautenstein, *Schein (s. o.), *Steuerlein. Widmungen an Städte: *Boemus an Ulm 1515, *Haußmann an Marienberg 1599, *E. Widmann an Augsburg (s. o.), *Melanchthon an Torgau (Mus. theor.) — Sonstige Ereignisse: *Simon Besler, Gebet für Zunahme und Erhaltung christlicher Schulen 1615; *Gastenhover, Auf die Ansbachisch-brandenburgische Landvereinigung 1624; *Melchior Franck, Relation von dem herrlichen Actu Oratorio 1630 (die nähere Beziehung, ob auf Reformations- oder auf Kriegsgeschichte, ist aus dem Titel nicht ersichtlich); *Georg Weber, Dankopfer für Rettung aus gefährlichen Seestürmen 1653.

Verwandt mit diesen „politischen, in Musik gesetzten Leitartikeln" (Ambros) ist das Kapitel Musik und Musiker im Dienste der Politik; unter letzteren wären vor allem zu nennen Isaak, Lasso, dann auch Jac. de Kerle (im Dienste der Kirchenpolitik, Konzilskompositionen).

furt, wo besonders 1609—1614 („ante quinque lustra", Ausgabe 1639) italienische Monodisten fleißig nachgedruckt wurden[1]).

Es berührt immer wohltuend, wenn man unter der Fülle von Gelegenheitsgesängen auch Widmungen begegnet, die der Künstlerfreundschaft gehören, die unbeschwert von der Not und Unrast der Weltereignisse und uneigennützig, ja abhold jedem materiell berechnenden Nebengedanken auf die Erkenntlichkeit des Gefeierten lediglich den Freund zum Freunde reden lassen. Solche Widmungen haben außer den biographischen Beiträgen, die sie liefern, noch einen anderen Wert; sie sind Gesinnungsdokumente von besonders intimer Art. Die „Hochzeitliche Freud" ist es zumeist, die Gelegenheitsgesänge veranlaßt. Da stellen sich nun mit Einzeldrucken ein: *Teodoro Riccio in Königsberg bei Philippus Davoelius (1584), *Georg Furter bei dem preußischen Hoforganisten Johann von Kranen (1585), *Benedikt Faber bei seinem Koburger Kollegen Melchior Franck (1607), *Thomas Mancinus bei zwei Mitgliedern der welfischen Hofkapelle (1608), *Friedrich Weißensee bei seinem früheren Magdeburger Kollegen Heinrich Grimm (1619), *Christoph Rhoesel bei seinem Kollegen Johann Köller zu Freiberg i. Schl. (1625), *Johann Schop bei dem Hamburger Kantor Erasmus Sartorius (1637); (der Hochzeitsgesang von *Johann Kempl für den Chordirektor Reichhart zu Breslau, ca. 1626, ist als Mſ. erhalten). *Sixt Dietrich setzt dem Thomas Sporer (Straßburg 1534), *Johann Reusch dem berühmten und verdienten Wittenberger Drucker Georg Rhau (1550) ein musikalisches Epitaphium. Teilnahmsvoll im Leid schreibt *Ludwig Rechtenbach zu Eisleben seinem Schulkollegen Martin Rudolph, dem ein liebes Söhnlein gestorben ist, eine „fröhliche", wieder froh machende Musik (1624). Wenn *Heinrich Schütz den Manen des allzu früh heimgegangenen Hermann Schein einen Trauergesang widmet (1631), so greift es uns heute noch ans Herz; ein David klagt um Jonathan, der Freund und Weggenosse war in dem Wandern durch die in verheißungsvollem Morgenlichte grüßenden Gefilde einer neuen Kunst. Schütz aber hat sich noch bei Lebzeiten durch seinen Schüler *Christoph Bernhard ein musikalisches Epitaphium machen lassen; derselbe hat dann auch auf Johann Rist den „Letzten Schwanengesang" komponiert (1667). Dann war es den kleinen Gelegenheitsgesängen aber auch beschieden, über die Schranken der Länder hinweg Bote zu sein an den Freund, um in Freud und Leid ihm beizustehen. So hat *Sweelinck 1608 dem Jakob Praetorius, seinem ehemaligen Schüler, dann 1617 und wieder 1638 dem Jacob Stobäus Epithalamien gewidmet.

[1]) Im Reiche der musica plana herrscht Bisthon, im Reiche der musica figuralis ist Orpheus der Patron. Das Heer Bisthons umfaßt 3 Legionen, jede zu 5 Kohorten: I 1. Mönche, Nonnen, auf den Gassen singende Studenten, 2. singende Handwerker, 3. singende Freudenmädchen, 4. Marktschreier, Verkäufer, Nachtwächter, 5. singende Saufbrüder; II 1. Pauker, Trommler, 2. Trompeter, 3. Pfeifer, 4. Dudelsackbläser, 5. Kirchglöckner [Seitenhieb auf die damals nicht unbeliebten Dissertationen „de campanis" u. ä.] Strohfidler; III 1. kleine Singvögel usw. bis herab zu 4. quackende Frösche und Kröten, 5. summende Insekten. Das Heer des Orpheus hat nur 4 Phalangen: 1. die Sänger nach Diskant, Alt, Tenor und Baß abgeteilt, 2. Organisten und Cembalisten, 3. blasende Instrumentisten, 4. Violinisten. Das Büchlein gefiel mit seinem als Witz empfundenen Humanistenpathos und erlebte mehrere Auflagen. Uns ist es als Dokument, wie der Kampf gegen die Monodie geführt wurde (schon die Bezeichnung der Monodie als mus. „planr" als platte Musik!), nicht uninteressant. Über persönliche Verhältnisse des Verf. vgl. die Personalbeschreibung S. 74 (Ausgabe 1639, Staatsbibl. München, handschriftl. Anhang) und Verstimmung gegen den bevorzugten Fahnenträger der 3. Phalanx.

Und 1600 hatten sich *Giov. Gabrieli und *Hans Leo Haßler zur Hochzeit ihres gemeinsamen Freundes *Georg Gruber in Nürnberg mit einer Widmung eingestellt, dem hinwieder einige Zeit später die pietätvolle Aufgabe zufiel, den künstlerischen Nachlaß der beiden, „Reliquiae sacrorum concentuum etc.“, herauszugeben (1615).

Wenn die Gelegenheitsgesänge mit Universitätsverhältnissen in Verbindung traten, so durften sie sich, zumal seitdem auch hier ein humanistischer Lehrbetrieb Platz gegriffen hatte, mit doppeltem Rechte auf heimatlichem Boden fühlen. Denn hier wurde unter den sieben freien Künsten auch Poesie und Tonkunst gelehrt. Und die Studenten haben sich damit eifrig befaßt und außer dem in Schwang gekommenen Hofieren und Singen zur Laute auch die Gelegenheit zu Widmungen reichlich wahrgenommen[1]). Kaum war z. B. in Helmstedt im Braunschweigischen die Universität errichtet worden (1576), so tauchen dort auch die ersten Gelegenheitsgesänge auf; *Groskurdt und *Grothusius sind ihre Verfasser. Und in Königsberg warten die studentischen Kreise sehr fleißig damit auf. Natürlich wurden die Promotionen nicht übersehen, der Promovend mußte was springen lassen[2])! Noch sind uns Gratulatoria erhalten von *Pichsel (1566), *Figulus (Hafner, 1586), *Hoepner (1617), dem bereits genannten *Markus Dietrich („Der Weisheit Anfang“, Psalm 111, 10; 1630), oder von *Martin Jan („mit 7. 10. 15. 20. 24. u. mehr Stim nebenst dem B c auff 1—6 Chore nach italiän. Invention gesetzet“. Königsberg 1644), und von *Heinrich Albert ein Gesangsstück großen Stils auf das seltene Fest eines fünfzigjährigen Doktorjubiläums (1650). In Helmstedt wurde anläßlich einer Promotion sogar ein Schauspiel mit Musik von *Augustin Pfleger gegeben (1666). Das war noch eine einfachere Zeit und eine bescheidene Gabe, als zur Säkularfeier der Universität Frankfurt a. O. i. J. 1606 *Gesius einen 8 stimm. Festgesang lieferte. Zum Jubelfest der Königsberger Alma mater schrieb *Albert, dem die Leichenrede noch besonders nachrühmt, daß er der Universität eifrig gedient habe, nicht nur jene den Professoren gewidmete Arie, sondern auch eine nur noch in Bruchstücken erhaltene dramatische Musik (1645). Die Studentenhuldigung auf den in Königsberg erscheinenden Martin Opitz, wieder mit Albert's Musik, hat sogar besondere Berühmtheit erlangt (1638). Und der Akademie zu Straßburg, die 1621 zum Rang einer Universität erhoben wurde, konnte *Christoph Thomas Walliser nicht nur nochmals zu dramatischen Auf-

---

[1]) Vgl. hierzu auch Johann Rist, Poetischer Lustgarten 1638, Vorrede: [als kunstbegieriger Bruder Studio hat er Liebeslieder gedichtet, Musa Teutonica 1634] bei seinem jetzigen Stand (Pastor) und seinem nunmehrigen Alter (30 Jahre) wolle sich das nicht mehr schicken. Heimlich hat er es aber doch weiter getan. (Oskar Kern, Johann Rist als weltlicher Lyriker, Marburger Diss. 1920.) S. ferner unten S. 308, Anm. 1. — Für die Verbreitung der Gelegenheitsges. durch Universitätskreise bietet u. a. *Kaldenbach in Königsberg und dann in Tübingen ein hübsches Beispiel. — Als Herzog Heinrich Julius von Braunschweig im Jahre 1590 seine eben angetraute Gemahlin Elisabeth, Schwester des dänischen und Schwägerin des englischen Königs, nach Wolfenbüttel heimführte, brachten die Studenten in Rostock ein Ständchen dar. „Auf den Abend nach neun Uhren gingen die Studiosi in ziemlicher großer Anzahl gassatim mit etlichen vielen Lauten, Zithern, drein Symphonien (Klavieren), zwo Bassunen (Posaunen)und einer Harfen und Gigen“ usw. Die Musik dauerte „etwa bis um elf Uhren“. Nach den Rostocker Ratsprotokollen abgedruckt bei Wil. Gurlitt, Michael Prätorius, 1915, S. 100f. Zur Hochzeitsfeier des dänischen Königs in Kopenhagen hatte *Abraham Praetorius, damals dänischer Hofmusikus, eine 6 stimmige Harmonia gratulatoria gewidmet (1590).

[2]) Diese Aufführungen trugen gewiß nicht wenig zu den hohen Promotionskosten bei; vgl. Peter Wagner, Zur Musikgesch. der Universität (A. f. MW. III [1921], 11).

führungen die musikalischen Choreinlagen, sondern auch zu der im Jahre 1641 begangenen Jubelfeier einen großen Festgesang schreiben. Selbst zu Begebenheiten, für welche unser hastiges Zeitalter nur noch grünen Katederschmuck und vor der Vorlesung „einleitende Worte" aufbringt und von denen die Öffentlichkeit nur durch eine kurze Nachricht in der Zeitung erfährt, wie die Einweihung des neuen Hörsaals der juristischen Fakultät in Leipzig, offeriert *Tobias Michael, Kantor an der Thomaskirche und Nachfolger Scheins, „zu schuldigen Ehren und groß-günstigen Gefallen" einen Applausus musico gratulatorius (1641) und übergibt ihn der Öffentlichkeit im Druck. *Sebastian Knüpfer, ehemals Leipziger Student und nun Thomaskantor, huldigt dem Rektor der Universität (ohne Jahr; macht vielleicht als neubestallter Kantor bei diesem seine Aufwartung mit einer Komposition?). Es wurden aber auch die Herren Studenten verschiedentlich mit Widmungen bedacht, die Tübinger wurden von *Zacharias Schäffer in einem Panegyricus besonders ausgezeichnet (1593). An die Studenten allgemein wenden sich mit Liedern der in Nürnberg lebende *Johann Jeep, dessen „Studentengärtlein" sehr geneigte Aufnahme fand (1. Teil ca. 1607 wurde siebenmal, 2. Teil 1613 dreimal aufgelegt), ferner *Paul Rivander in Ansbach (1620), *Samuel Scheidt in Halle, welcher besonders für die Geiger schreibt (1621), *Erasmus Widmann, der schon im Titel wieder auf die politischen Verhältnisse anspielt („Musical. Studentenmuht" 1622), *Hermann Schein, welcher ein Stück köstlicher Komik liefert (1616), endlich „Musophilus" *Henning Dedekind, der in „Studentenleben" allerlei akademische Studenten Händel mit teutschen poetischen Farben entwirft und außer dem oben erwähnten „Soldatenleben" auch ein „Jägerleben" repräsentiert (sämtliche zu 5 Stimmen, 1625—28), so daß er als spezifischer Vertreter der Ständelieder erscheint. Schon *Rivander hatte seinem Liederhefte Instrumentaltänze mit auf den Weg gegeben. Mit solchen warten noch eigens auf *Kindermann (von (den 3 Teilen nur der letzte bekannt, 3 und 5 St. und G. B., 1643) und der Leipziger *Rosenmüller (3 und 5 Violinen oder auch andere Instrumente und G. B. 1654). Die Nürnberger und Leipziger Musici hatten demnach ein besonderes Verständnis für studentische Geselligkeit[1]). Doch führen die Studentenlieder bereits hinüber in den Bereich der Standeslieder.

[1]) Die Nürnberger hatten seit 1623 eine Universität im benachbarten, der Reichsstadt untergeordneten Altdorf. — Ein Stück köstlichen Schulhumors lieferte *J. E. Kindermann in Musical. Zeitvertreiber oder Cyclopisches Hammertricinium [1655]; vgl. dazu das Kipp-Wipp-Münzerlied in Kretzschmar's Gesch. d. deutsch. Liedes. (Herrn Studienrat Dr. Rud. Wagner sei für gütige Mitteilung dieser Kindermann'schen Komposition nochmals herzlichst gedankt!) S. auch P. Epstein, a. a. O., S. 372. Nicht zu übersehen ist der Aufsatz von Herm. Abert, Alte Studentenmusik in Halle a. S. (Zeitschr. der IMG. VI [1904/05], 499 ff.)

Damals kommen auch die Publikationen „in usum studiosae juventutis scholae N. N." in Schwang. Solche erschienen (nach den oben geltenden Gesichtspunkten topographisch geordnet) für: Straßburg: *Wolkenstein 1596 und *Th. Walliser 1611; Württemberg 1618; Fürstentum Zweibrücken 1587; Rothenburg: *Erasm. Widmann 1624; Heilsbronn: *Joh. Neser 1619; Frankfurt: *Gesius 1597, 1615; Dresden 1643 (zum Gregoriusfest); Weißenfels 1609; Mansfeld-Eisleben: *Engelhard 1625; Naumburg: *Stiphelius; Meißen: *Dietrich, Gg., 1573; Schulpforta: *Bodenschatz 1607; Göttingen: *Siegfr. Harnisch 1624; Wolfembüttel: *Elsmann 1624; Lüneburg: *Christoph Praetorius 1581; Magdeburg: *Gallus Dreßler 1565, 1571 ff., ferner *Val. Cremcovius und *Heinr. Grimm 1624; Wittenberg 1609; Kurbrandenburg 1608; Berlin: *Crüger 1625; Angermünde bei Stettin 1621, u. a. m. Wie es scheint, bedeuteten die Schulgesangbücher u. a. auch eine Ergänzung der Agende nach ihrer musikalischen Seite hin und hatten eine ähnliche Aufgabe wie die kath. Ritual- und Diözesangesangbücher zu erfüllen.

Auch wenn wir zunächst noch vom Kunstwert absehen, so sind diese Stücke alle um des historischen Hintergrundes und der kulturgeschichtlichen Eigenbedeutung willen einer besonderen Aufmerksamkeit wohl wert. Indessen sobald wir von ihrer verhältnismäßigen geringen Zahl auf die große Menge der Gelegenheitsgesänge überhaupt blicken, werden wir uns gerade durch die Gegenüberstellung erst recht bewußt, wie sehr sich die Hauptmasse derselben mit den freudigen und traurigen Ereignissen des Familienlebens beschäftigt, wie Geburtstagsfeier, Hochzeit und Todesfall, also mit Familienereignissen, an welchen auch die Kirche einen nicht unwesentlichen Anteil nimmt[1]). Und zum anderen wird daraus klar, daß die Gelegenheitsgesänge zusehends immer mehr auf einen bürgerlichen Umkreis eingestellt sind. Die bürgerlichen Kreise sind es ja auch, welche immer stärker und erfolgreicher zur öffentlichen Musikpflege herangezogen werden[2]). Auf sie haben es die allerorts entstehenden Kantoreigesellschaften abgesehen; vornehmlich ihnen will ein Orgosinus dienen, als er in die Solmisation die Silbe si einführte, damit „dadurch Mannes- vnd Frawenpersonen alle Gesänge leichtlich singen lernen können" (Leipzig 1603; in Steinfurt will eine anonyme Musica nova, 1602, „sowohl Frauen als Manspersonen in einem (!) Tag mitsingen" lernen [Göhler Nr. 1308]); wiederum sie haben jene anderen, nicht wenigen Theoretiker im Auge, welche schon durch die Titel ihrer Kompendien versprechen, in kürzester Zeit und leichtlich in die Geheimnisse der musikalischen Kunst einführen zu können „ohne einige Mutation" (Profius in Breslau, 1641)[3]).

Schon aus ihrer Verbreitung fast ausschließlich in protestantischen Gebieten, dann auch aus einer ausdrücklichen Bezeichnung auf dem Titel oder ihrer sonstigen Haltung geht deutlich hervor, daß die Gelegenheitsgesänge einen spezifisch protestantischen Kunstzweig darstellen. Im Anfang ist dieser Charakter noch nicht vorhanden bzw. nicht klar ausgeprägt. Da haben die Katholiken Zinsmaister und Senfl auf ihren evangelischen Mitbürger Christoph Ehem Epicedien und hat Jacobus de Kerle auf Melchior Linckh eine Widmung allgemeinen In-

[1]) Für eine kurze Beschreibung der Beisetzungsfeier am Braunschweiger Hof 1589, wofür Mancinus ein Epicedion geliefert hatte, s. Gurlitt, Mich. Praetorius S. 100; über die Ehrenreden auf verstorbene Fürsten und Edle aus dem 14. und 15. Jahrh. s. Paul, Grundriß der germ. Philologie II[2] 317. — Zu den Hochzeitsfeierlichkeiten s. die berühmte Münchener Hochzeit 1568, beschrieben von Massimo Traiano (Discorsi, Dialoghi) und von Hans Wagner. Über die Tätigkeit der Kurrenden und Spielleute bei Hochzeiten, Begräbnisfeiern usw. s. J. Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen bis zum 2. Jahrzehnt des 17. Jahrh., Leipzig 1906; Arno Werner, Gesch. der Kantoreigesellschaften, (9. Beiheft der IMG.) Leipzig 1902.

[2]) Für die Verbreitung und Popularisierung des Kunstgesangs kommt den Gelegenheitsgesängen entschieden ein großes Verdienst zu, zugleich aber nehmen sie Stellung gegen das Volkslied und volkstümliche Texte (s. u.). Ebenso bieten sie für die Frage, wie weit in kleineren Städten die Musikpflege vorgedrungen ist, wertvolle Materialien und Daten. Hinter die Äußerung bei Rautenstrauch a. a. O., S. 195, selbst in sächsischen Dörfern seien bei Begräbnissen Motetten von Lasso und Burgk gesungen worden, dürfen wir jedoch ein starkes Fragezeichen machen; man vergl. nur, daß damals selbst Städte häufig Musiker und Pfeifer erborgten. Vergl. auch: Spezialbericht von Herzog Ernst dem Frommen von Gotha (1642, Eitner, Quellen-Lex. III 351, M. f. MG. 16, 96).

[3]) *Joachim Burmeister in Rostock gibt sein anscheinend lateinisch geschriebenes Unterrichtswerk mit angehängten Gelegenheitsgesängen heraus. — Zwischen dem Sethus Calvisius von 1594 (Compendium [Riemann, Gesch. der Musiktheorie[2], 1915, S. 430; Eitner Quellen-Lex. kennt diese Ausgabe nicht]), der für die mutationslose Solmisation noch die voces belgicas vertritt, und dem von 1611 (Exercitatio musica), welcher die Solmisationssilbe si einführt, steht der von Riemann übersehene Orgosinus; sein Werk erschien 1603 in Leipzig, wo Calvisius seit 1594 Thomaskantor ist.

halts komponiert. Aber schon bald hat sich dieser Charakter herausgebildet. Dazu hat die allgemeine Lage im geistigen Leben Deutschlands nicht wenig beigetragen. Nach einer längeren Periode der Unentschlossenheit und zuwartenden Stellungnahme, wie die neue religiöse Bewegung sich gestalten werde, war der Katholizismus ernst und eifrig daran gegangen, seine äußeren und inneren Verhältnisse in capite et membris zu reformieren und nicht zuletzt seine Liturgie von Auswüchsen zu säubern und zu heben. Überhaupt war die ganze literarische Tätigkeit des Katholizismus in Deutschland ganz anders gerichtet als die des jungen Protestantismus. In letzterem aber hatte die geistliche und auch weltliche Liedkomposition einen ungemein frischen Schwung erhalten. Auch hatten sich ihm fast sämtliche Meistersingschulen zugewandt, also jene Elemente, welche für die Kantoreigesellschaften und für eine Popularisierung der Musik von großer Bedeutung wurden. Und mit den Reichsstädten waren fast sämtliche Druckereien in seinen Dienst getreten. Dann bestehen aber auch noch andere Zusammenhänge eigentümlicher Art. Mit der starken Ausmerzung katholischer Gebräuche und Erinnerungen war die protestantische Liturgie, speziell der Ritus für Hochzeit oder Beerdigung nüchtern und kunstarm geworden. Es drängte gebieterisch dazu, die religiösen Zeremonien wieder mit künstlerischem Schmucke zu umgeben und die Feierlichkeit zu heben, zumal die Beerdigung den Charakter einer letzten Ehrung für den Toten in den Vordergrund gerückt hatte. Da stellte also gleich der Dichtkunst auch die Musik ihre Kräfte der neuen Lehre zur Verfügung. Und diese wiederum bot durch ihre deutschsprachige und nicht kanonisch festgelegte Liturgie den Gelegenheitsgesängen eine freiere Entfaltung und ergiebigere Entwicklungsmöglichkeit, als es in der katholischen Kirche der Fall gewesen wäre. Diese letztere hatte ja für die Epicedien und Epithalamien in ihrer Liturgie kaum einen Platz und konnte derselben auch leicht entraten. Denn hier waren Hochzeit und Familienfeste und Totenfeier in eine liturgische Umgebung eingestellt, in der die Musik in den verschiedensten Formen (Choralgesang, Vokalpolyphonie, später auch Instrumentalstil) ohnehin einen wesentlichen Anteil hatte[1]). Aber auch abgesehen von einem liturgischen Bedürfnis wollte man in dem musikbegeisterten 16. Jahrhundert aus rein ästhetischem Empfinden heraus den Gesang nicht missen. Ist doch nach den nicht ganz unberechtigten humanistischen Anschauungen die Musik in besonderem Maße befähigt auf die Gemüter einzuwirken, die Freude zu läutern, den Schmerz zu lindern, zu edler Gesinnung und rechtschaffener Lebensführung zu begeistern. Und in diesem Punkte fanden sich kirchliche Tendenz und die Affektenlehre des Humanismus einträchtiglich zusammen. Welch hohe Aufgaben hatten also die Gelegenheitsgesänge nach der Meinung der damaligen Zeit zu erfüllen! — Diese Zielrichtung blieb,

[1]) Auch die oben genannten historisch-politischen Gelegenheitsgesänge stammen fast ausschließlich von protestantischen Tonsetzern. Auf katholischer Seite finden sich solche Tonwerke, besonders Einzeldrucke, nur selten. Bitt- und Dankgottesdienste in derartigen Angelegenheiten wurden (und werden noch) außer in Volksandachten und Predigten oft mit einem solennen Amt oder Te Deum begangen. Das berühmteste, allerdings auch tendenziös entstellte Beispiel hierfür ist jenes Te Deum, welches 1572 vom Papste in Rom anläßlich der Rettung der königlichen Familie und Erhaltung der kath. Religion in Frankreich abgehalten wurde. Daß damit die berüchtigte Bartholomäusnacht (Goudimel!) in Verbindung stand, darüber hatten die Berichte des französischen Gesandten an den Papst hinweggetäuscht (Hergenröther Kirchengesch. III⁴, 329; dort weitere Literatur).

auch als die Gelegenheitspoesie einen noch stärkeren weltlichen Einschlag aufgenommen hatte, als er ihr schon zu Anfang nebenher eigen war. Selbst die Hochzeitsliedchen, denen ja von alters her die Beziehung zum Brauttanz im Blute steckte[1]) und zuweilen ein keckes Wörtchen entfuhr, singen mit frommem Augenaufschlag die Brautleute an. Darüber wachte übrigens auch der besorgte Gottesmann, der zur rechten Zeit seine Mahnung anbrachte, wie z. B. der Prediger *Nathanael Tilesius, welcher eine Hochzeitsrede hielt über das Thema: „die Musica vnd Singekunst sei Gott wolgefellig" (1599, ohne Ort, vermutlich Königsberg oder Stettin), oder *Petrus Rosinus, der eine „Cantorey Predigt" von Stapel ließ, „was von der Englischen Musica und dem künstlichen Figuralgesang in Kirchen, Schulen, und Conviviis zu halten" (Freiberg, 1614). Dafür sorgten übrigens nicht weniger die Herrn Schulvisitatoren, z. B. in Freiberg 1608, oder Schulordnungen wie die Nordhäuser: die Schüler sollen (um den Hochzeitsschmaus einzuleiten und die Pausen des Mahles angenehm auszufüllen) „eitel stück singen, die de tempore vnd coniugio seind, alle reutter vnd bulenlieder oder weltliche possen unterwegen lassen". Auch des *Gesius Lob und Preis der Musica (1602) mag hier einzureihen sein.

Von Anfang an bilden das Buch der Bücher, besonders die Psalmen und das Hohelied[2]) (lateinisch und deutsch), sowie Dichtungen der Neulateiner[3]) und Symbola (Wahl- und Wappensprüche[4]), bald auch die evangelische religiöse Poesie die textliche Grundlage. Die musikalische Form[5]) ist zunächst motettisch und läßt uns die ganze Stilwandlung von der noch ungeklärten Diktion der älteren Niederländer über die Schreibweise der beiden italienischen Schulen, der römischen und der venezianischen, bis zum homophonen liedmäßigen Satz des protestantischen Chorals miterleben. Bibel und Choraltext, motettische und liedmäßige Form, prunkvolle venezianische Vielstimmigkeit und gemessener 4- oder 5stimmiger Choralsatz behaupten auch weiterhin ihre Gültigkeit, als die Entwicklung längst andere Wege gegangen war.

Die Umwälzungen, welche das neue Jahrhundert auf allen kulturellen Gebieten gebracht, haben auch für die Gelegenheitsgesänge neue Verhältnisse geschaffen. Die Dichter der deutschen Renaissance melden sich zu Wort[6]). Martin Opitz ist zunächst das gefeierte Vorbild, dem sie alle nachahmen. Nach ihm

[1]) Siehe z. B. Raphun, Hochzeitsgesang mit Tanz und Currante 1616, Haußmann usw.

[2]) Über die Bedeutung der Hohelied-Kompositionen (Epithalamien) von Melch. Franck, s. Winterfeld, Gesch. d. evang. Kirchengesangs II 54ff.

[3]) Zu den Dichtungen der Neulateiner s. Georg Ellinger, Deutsche Lyriker des 16. Jahrh. (7. Heft der Latein. Literaturdenkmäler des 15. u. 16. Jahrh.) Berlin 1893 mit wertvoller Einleitung.

[4]) Kompositionen über Symbola von *Christenius 1620, *Doeringk 1620, *Gastritz 1571, *Hagius 1569 u. ö. (s. o.), Grothusius 1586, *Langius Gregor 1585, *Stephan Mayer in Diedenhofen 1569, Kaspar Othmayr (Symbola illustrissimorum principum, nobilium, aliorumque doctrina etc. praestantium virorum, Noribg. 1547, mit 33 Gesängen), *Schedlich 1650.

[5]) Entsprechend dem Ziele unserer Abhandlung wollen wir besonders auf die Beziehungen der Gelegenheitsgesänge zum monodischen Lied verweisen und skizzieren die musik. Stilistik nur in ihren Umrissen; s. auch oben, Anm. 1.

[6]) Siehe Martin Opitz, Buch von der deutschen Poeterei, 1624 (Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrh., Heft 1, Halle a. S. 1876); K. Borinski, Die Poetik der Renaissance usw. Berlin 1886; derselbe, Gesch. der deutschen Literatur II. Teil (Kürschners deutsche Nationalliteratur, Bd. 198) Stutigart [1893]; Ans. Salzer, Gesch. der deutschen Literatur, II. Bd., München [1912].

gibt die Königsberger Dichterschule den Hauptton an; Simon Dach, ihr Führer, kann sich rühmen, daß ihm von weither, von der Elbe, Oder, Spree, vom Rhein Bestellungen auf Gelegenheitsgedichte zugingen. Anscheinend ist es vor allem ihrem Einflusse zuzuschreiben, daß sich die Gelegenheitspoesie immer mehr verweltlicht, weltliche Dichtung und Gelegenheitspoesie sich immer mehr gegenseitig nähern. Durch sein „Buch von der deutschen Poeterei" (1624 u. ö.) war Opitz „für mehr denn ein Jahrhundert zum Gesetzgeber der Renaissance-Dichtung" geworden. Er schreibt darin: „Sylven . . . sind solche carmina, die auß geschwinder anregung vnnd hitze ohne arbeit von der hand weg gemacht werden . . . sie begreiffen auch allerley geistliche vnnd weltliche getichte als da sind Hochzeit- vnd Geburtslieder, Glückwündtschungen . . . Die Lyrika oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan, erfordern zueföderst ein freyes lustiges gemüte, vnd wollen mit schönen sprüchen vnnd lehren häuffig geziehret sein: wieder der andern Carminum gebrauch, da man sonderliche masse wegen der sententze halten muß"; . . . sie können „alles was in ein kurtz getichte kan gebracht werden beschreiben: buhlerey, täntze, banckete, schöne Menscher, Gärte, Weinberge, lob der mässigkeit, nichtigkeit des todes, x. Sonderlich aber vermahnung zue der fröligkeit." Theoretisch will also Opitz noch eine allerdings reichlich unklare Unterscheidung zwischen Gedichten zur Rezitation und Lektüre und solchen zum Vortrag mit Musik, oder zwischen Gelegenheitsgedichten und lyrischen Stimmungsgedichten (Liebes- und Geselligkeitslieder, Tugendlieder, schäferliche Lieder) aufrecht erhalten wissen. In der Praxis aber sind die Grenzen verwischt; die Gelegenheitslieder nehmen immer mehr pastorale Elemente in sich auf und werden wie in den Gedichtsammlungen, so auch in den Liederheften immer zahlreicher, während die Lieder lyrischen Inhalts außer Schäferpoesie auf ein Mindestmaß zurückgedrängt werden. „Die neulateinische Dichtung durch eine auf derselben Grundlage beruhende und ebenbürtige in deutscher Sprache zu verdrängen," war das von Opitz und seinen Anhängern erstrebte Ziel. Was sie aber gaben, war deutsche Poesie, die keineswegs das Antike mit dem Nationalen harmonisch zu verbinden wußte und aus einem neuen Kunstideal geboren war, sondern den Renaissancekult, wie er sich in Frankreich und Italien entwickelt hatte (Schäferei!), einfach entlehnte; das war Poesie, welche „von Gelehrten ausgehend und für Gelehrte bestimmt, das der Nation Eigenartige nicht beachtete, ja selbst verachtete," vielfach über den Häuptern des Volkes schwebte, im Herzen desselben keinen rechten Widerhall fand als den einer innerlich unwahren, gezierten Mode[1]). Und trotz alledem ist es gerade das in die Gelegenheitspoesie eingeführte pastorale Element, welches nun den Musikern entscheidende Anregungen für eine neue Liedkunst geben sollte. Die Pastorale war es auch, welche kurz zuvor im Kreise der Florentiner Camerata an der Entstehung

[1]) Eine Stilblüte, die allerdings einer über unsere Studie hinausliegenden Zeit angehört, verdient hier festgehalten zu werden, nämlich des ehemaligen Leipziger Thomaskantors und nunmehrigen Hamburger Kantors Sebastian Knüpfer, Trauergesang auf seinen früheren Leipziger Kollegen: „Das verstimmte Orgel-Werk des menschlichen Leben, welches bei der volkreichen Leichen-Bestattung des . . . Herrn Gerhard Preusensius . . . Organisten zu St. Thomas, den 22. Mai 1672 . . . in einer Trauer-Ode dargestellet das Collegium Musicum." Ernste Männer und Satiriker vom Schlage eines Christian Weise, Rachel, Drollinger usw. haben der Gelegenheitsdichtung wahrlich nicht umsonst gespottet. Das scharfe Urteil Borinski's s. am Schlusse dieser Abhandlung, Seite 308, Anm. 1.

des Dramma per musica wesentlich mitbeteiligt war; die Gelegenheit einer fürstlichen Hochzeitsfeier hat dann Heinrich Schütz zur Schöpfung einer deutschen Dafne, der ersten deutschen Oper, bestimmt. Ähnlich wie ein paar Jahrhunderte früher die Gelegenheitsgesänge für Machault Veranlassung waren, auf sonst weniger bebauten Gebieten hervorzutreten, ereignet es sich also jetzt wieder: die Gelegenheitsgesänge — doch nicht sie allein — führen dichterisch und musikalisch zu neuen Stoff- und Ausdrucksgebieten.

An Stelle einer geistigen Tiefe und inneren Wahrheit haben die kleinen Sächelchen nunmehr etwas an sich, das ihnen besonders in musikalischer Beziehung sehr zustatten kommt; als Modeware wissen sie sich gerade in dieser Übergangszeit des frühen 17. Jahrhunderts auf den wechselnden Geschmack einzustellen. Und dadurch werden sie auch kunstgeschichtlich von ausnehmender Bedeutung. Folgen wir dem Entwicklungsgang! Eccard hat, wie Paul Winterfeld in seiner Geschichte des evangelischen Kirchengesangs zusammenstellt, unter seinen 70 Gelegenheitsgesängen 49 liedmäßige Tonsätze, 20 lateinische und 1 deutsche Motette, Stobäus unter 264 Gelegenheitsgesängen 149 liedmäßige Tonsätze, 45 lateinische und 70 deutsche Motetten. Sie vertreten mit anderen noch den älteren Stil Lasso'scher oder auch choraler Herkunft. Neben ihnen aber ersteht bereits eine neue Generation, welche in Anlehnung an das weltliche deutsche Lied und im Verfolg der Verweltlichung der Gelegenheitskompositionen in fortschreitender italienischer Art schreibt und parallel mit der kirchlichen Tonkunst den basso continuo einbürgern hilft; oft geht sie mutig einen kräftigen Schritt vorwärts und nimmt ihn zögernd wieder halb zurück. Im allgemeinen ist ihre Schar klein und die erste zu durchmessende Strecke überraschend kurz. Da sehen wir mit Gelegenheitskompositionen im Villanellenstil vertreten Georg Furter, damals in Königsberg, 1585, Valentin Haußmann 1598 u. s. a. (seine Gelegenheitsgesänge weisen fast alle auf seinen Königsberger Aufenthalt), Andreas Berger in Württemberg 1609, Gottschovius in Rostock 1618. Das Echo, „welche Art in deutscher Sprach noch zur Zeit nicht viel gesehen", wie M. Franck 1608 schreibt, verwenden Gesius 1597 und 1607, 1611 und 1612 (lat. Texte), Hermann Cropp s. a., Melchior Franck in Coburg 1608, Erhard Büttner 1618, Markus Hamel 1627. Dialoge veröffentlichen z. B. wieder M. Franck 1608, Johann Stollius in Weimar 1608, Andr. Berger 1609, Jakob Schultes 1618. Ein Quodlibet haben wir von M. Franck 1603, Johann Möller in Darmstadt 1610. Der venezianische Prunkstil, der in Mich. Praetorius seinen glänzendsten Vertreter fand, ist natürlich auch an den Geleg.-Ges. nicht spurlos vorübergegangen; gilt es, ein besonderes Ereignis oder eine hervorragende Persönlichkeit durch einen Festgesang zu verherrlichen, so wird in der Regel und bei zureichenden Kräften zur Ausführung er herangezogen. Für das Auftreten des Basso continuo ist aber besonders bemerkenswert, daß ein Schein, ein Dilliger ihn bei Geleg.-Ges. zuerst vermerken (1617 bzw. 1623); Christian Engel verwendet ihn bei einem Hochzeitsgesang 1619. Und mitten in diese fortschrittliche Bewegung hinein erleben alte Rätselkünste in der Notation eine Neuauflage; bald ist es die Solmisation, bald sind es musikalische Zeichen, bald die Vocedisation, mit deren Hilfe hier die Glückwünsche zum Ausdrucke gelangen. Ein Beispiel hierfür ist die „Gamelia", die dem

Musiker Heinrich Grimm 1619 zu seiner Hochzeit von Freunden dargebracht wurde[1]).

Noch während sich in Norddeutschland um 1620 der Basso continuo mit Erfolg durchsetzt, holt auch schon die Monodie zu einem letzten Vorstoß aus. Die Luft ist gleichsam geschwängert mit monodischen Elementen und es folgt bald eine gewitterhafte Entladung Schlag auf Schlag. Da tun wir gut, das gesamte Gebiet, Instrumental- und Vokalmusik, im Auge zu behalten[2]).

2. Die deutschen Frühmonodisten.

Bis 1638, wo dann die norddeutschen Liedschulen hervortreten, erscheinen folgende monodische Publikationen:

I. In Norddeutschland.

1. Instrumentalmonodisten.

Siehe auch besonders Andr. Moser, Gesch. des Violinspiels, Berlin 1923, S. 83ff, III. Hauptstück, Das Violinspiel während des 17. Jahrhunderts in Deutschland; dort wird auch ein bedeutender Einfluß englischer Geiger hervorgehoben.

In Dresden: Carlo Farina, Paduanen usw. 2—4 stimm. und Bc 1626, Paduanen usw. mit Quodlibet und deutschen Tänzen 4 stimm. und Bc 1627, 3.—5. Buch Paduanen 3 und 4 stimm. und Bc 1627/28; Johann Klemm, Partitura seu tabulatura italica 2—4 stimm. 1631 [s. J. Wolf, Notationskunde II 258]; — in Leipzig: Tobias Michael, Music. Seelen-Lust II, 1—6 und mehrstimm. mit Bc 1637; — in Halle: Samuel Scheidt, Tabulatura nova, 1624; — in Schaumburgischen Diensten: Mathias Mercker, s. unten (oder gehören seine monodischen Werke erst seiner Straßburger Zeit an?); — in Hamburg: David Cramer, Pavanen usw. für 3 Diskantviolinen und 1 Violagamba, 1631; — (in Frankfurt: Verleger Stein, Sammelband Phantasiae sive Cantiones mutae ad 12 modos figurales, 1613. Die Stimmenzahl ist in den Meßkatalogen anscheinend nicht mitgeteilt; bei Stein darf man vielleicht auch dieses Werk als monodisch ansprechen). — Dann befand sich laut Mutmaßung V. f. MW. 7, 401 der vielseitige Tarquinio Merula gerade in der entscheidenden Zeit von 1624—28 in Warschau und blieb dann wohl nicht ohne Einfluß auf Sachsen und Preußen.

2. Vokalmonodisten.

1) In Franken[3]). Frankfurt: Verleger Nikolaus Stein gibt italienische Nachdrucke heraus. Bereits 1611 veröffentlicht er ein Sammelwerk Concerti eccle-

[1]) Siehe Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde II, Leipzig 1919, S. 474. Anscheinend sind es gerade die problemreiche Zeit um 1620 und der retrospektive Zug in der damaligen Liedkunst (vgl. unten den Abschnitt über die Liedkomposition), welche diese Spielerei wieder aufleben lassen.

[2]) Das Bedürfnis, das Aufkommen des monodischen Stils in Deutschland näher darzulegen, wird immer dringlicher; die Aussichten, diese Frage auf Grund von Monographien und Denkmälerbänden erschöpfend zu behandeln, werden dagegen unter den jetzigen Verhältnissen immer geringer. So sei denn hier der Versuch gemacht, vornehmlich auf bibliographischem Wege und in den Hauptzügen der Zeit der deutschen Frühmonodisten nachzugehen. Dabei können nur die Druckwerke (nach Eitner und Göhler) herangezogen werden, diesen war ja auch die größere Auswirkung beschieden. Bezüglich der Manuskripte, die auf den verschiedenen Bibliotheken liegen und denen eine Hauptaufmerksamkeit der Denkmäler-Kommissionen gilt, ist der Befund auch nicht genügend gesichtet, um hier schon als Resultat eingestellt zu werden.

[3]) Nürnberg und Frankfurt kommt eine eigentümliche Mittelstellung und Vermittlerrolle nach dem Norden zu; um dessentwillen ist Franken hier schon zu nennen. Siehe auch S. 289f.

siastici (Göhler, S. 52), veranstaltet sofort nach Erscheinen des letzten der 3 Bücher von Ludov. Viadana's Concerti ecclesiastici (1602, 1607 und 1609) auch schon eine Gesamtausgabe derselben 1609/10; neu aufgelegt 1615, 1620 und 1626, und vereinigt ebenso die Conc. eccl. von Giac. Finetti (1612), Pietro Lappi (1614) und Giulio Belli (1613) zu Tripartitus Ss. concentuum fasciculus 1621. Über seine Verlagstätigkeit für süddeutsche Monodisten s. unten.

Ludwig Hoernigk, Triphyllum symphoniacum sacrum 3 St. und Bc 1628.

Nürnberg: Johann Staden, Harmonia sacra (im Anhang monod. Stücke) 1616; Continuatio 1621; Kirchen Music, 1. Teil 2—14 St. 1625; ander Teil zu 1—7 St. mit Violen usw. Generalbaßanweisung 1626; Hertzen-trosts-Musica 1 St. neben dem Bc 1630 und 1636; Hertzens-Andachten und die 7 Bußpsalmen mit 1 St. und Bc 1631; Harmoniae variatae 1—12 St. und Bc 1632; Geistlicher Music-klang, darinnen zu dem Bc die meisten mit 1 St. mit 2 oder 3 Violen, die übrigen mit 3 St. 1633.

Rothenburg o. T.: Erasmus Widmann, Christliche Danksagung ... Denen auch Motetten auff die neue Viadanische Art beygefügt, 1625; Piorum Suspiria, darbey auch etliche, nach der newen Viadanischen Art gesetzte Moteten vnnd Gesäng, 1629.

Johann Pulsitiva (Weinlein), Musicalisches Wein-Gärtlein, 3 und 4 St. sampt dem Generalbaß, theils auff Viadanische, theils auff Madrigalische und instrumentalische Art, 1633.

Mainz: Gabriel Plautzius, Flosculus vernalis 1621 (bei Göhler anscheinend unter zwei verschiedenen Titeln aufgeführt).

[NB. Die Gesangbücher von Würzburg und Mainz sind die ersten, denen ein Generalbaß beigegeben wird (1628)].

Köln: Cornelius Ubius Burgk, Concerti eccl. lib. I 1626.

b) In Obersachsen: Dresden[1]): Heinrich Schütz, Concert für 2 St. 1618, Auferstehungshistorie (Vorrede!) 1623, Oper Dafne 1627.

Leipzig: Hermann Schein, Opella nova I, geistliche Concerte für 3—5 St. u. b c „auff Italiänische Invention" 1618; (Waldliederlein „auff italian-Villanellische Invention, Beydes für sich allein mit lebendiger Stim, oder in ein Clavicimbel, Spinet, Tiorba, Lauten etc." 3 St. 1621); Jocus nuptialis, 1 v. uff 1 Tiorbe 1622.

Andreas Ungar, Vogelfang 1630.

Samuel Michael, Psalmodia regia, geistl. Gesänge, 2—5 St. und b c, 1632.

Halle: Samuel Scheidt, Concertuum sacrarum pars I, 2—5 und mehrstimm. mit b c 1621/22; Newe geistliche Concerten I 2 und 3 St. und b c 1631, — II 1634, — III 1635; Krafft-Blümlein (geistl.) 2 St. und B c 1635.

Torgau: Johann Nauwach, Arie passegiate 1623, eine Sammlung monodischer Gesänge mit italienischem Text; Teutsche Villanellen 1—3 St. auf die Tiorbe usw. 1627, worunter acht monodische Sololieder.

---

[1]) Für den Stand der musica nuova in Dresden ist es charakteristisch, daß der Kurfürst seinen Kapellknaben Johann Klemm, den späteren tüchtigen Instrumentisten, 1613—1615 dem Chr. Erbach in Augsburg zur Ausbildung übergab und erst, als er 1615 Schütz an seinen Hof gezogen hatte, ihn daheim weiter unterrichten lassen konnte. Siehe auch S. 287 (Vierdanck).

Weimar: Joh. Christoph Püchler „Eheliches Paradieß gärtlein“ 2 cant. und bc 1626 (Gel.-Ges.)

(Delitzsch: Christoph Schultze, Grablied, vor 1637 [Ms! Vergl. A. f. MW. I, 547]).

c) In Thüringen und Hessen: Coburg:[1]) Johann Dilliger verwendet den bc seit 1623, gibt dann heraus Geistliches Lustgärtl ein „darinn allerh. liebl. Concerten... zu 2, 3 und 4 St. samt dem Bc.“ 1626; Musica christ. cord. domestica... in Contrapuncto simplici“ 2—4 stimm. Arien 1630; Musica concertiva (geistl.) 1—15 St. und bc 1632; Musica invitatoria (geistl.) 2—6 St. 1633; Musica votiva 1629, Musica christiana etc. 1629, Musica concertativa 1629, diese letzteren sämtliche „teils concerts, teils kontrapunktsweiß“.

Melchior Franck, Lieder der irdischen Pilgrimschaft 1—8 St. und bc 1631; Geistliches Lustgärtlein 2—4 St. und bc 1636.

d) In Niedersachsen. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, einige monodische Tonsätze in Polyhymnia caduceatrix etc. Friedt- vnd Frewden-Concert 1 usw. bis 21 stimm., 1618/19, und in Polyhymnia exercitatrix 2—6 und 8 stimm. mit Bc 1620[2]). (Calliope, [deutsche Lieder] 1620, Concerti sacri eccl. et politici 1620 [nach Göhler] ?)

Daniel Selich, Opus novum 1623.

Heide: Thomas Selle, Concertatio Castalidum 1624 (?), Hagio-Deca-Melydrion 1627, Monomachia 1630, Geistl. Brautlied 1631, Hochzeits-Concertlein 1632, Concertus 1634, Deliciae juveniles 1634, Monophonia 1634, Concertuum latino-sacrorum 1635, Concertus 1635, Monophonetica 1636.

Schaumburg-Lippe: Kasspar Textor (Weber), Psalmen und geistl. Lieder 2 St. und Bc 1629.

Goslar: Verleger Nikolaus Duncker, geistl. Concerte 2 und 3 St. und Bc, 1638.

Magdeburg-Braunschweig: Heinrich Grimm, Schüler des Mich. Praetorius, Probi Patientia Jobi, Binis in Concerto vocibus mit Bc 1631; Prodromus mus. eccl. Zwölff Concertirende Fest-Bicinia, Nebst dem General-Baß 1636.

(Oldenburg?): Johann Sommer, der fröhlichen Sommerzeit erster Teil aus neuen Concerten zu singen und zu spielen bestehend, 2—6 St., 1623.

Wedel-Hamburg: Johann Rist, 3 Hochzeitslieder, 2 stimm. (m. Bc) 1636.

e) In Schlesien. Breslau: Samuel Beßler, Heptalogus in cruce, Voce sola cum Basso generali pro organo 1624 (Choral-Neukomposition mit Orgelbegleitung).

Paul Schäffer, Odae spirituales 1625; Seelenlustgärtlein 1636.

Salomon Schön (vorher in Namslaw), nach seinem Tode erschienen: Geistl. Konzerte 1639.

---

[1]) Am Coburger Hof, wo Schütz wirkte, bevor er nach Dresden erbeten wurde (1615), hatte man gewiß auch Monodien zu hören bekommen. 1625 übersiedelt Dilliger von Wittenberg hierher, gibt im nächsten Jahr sein erstes monodisches Werk heraus und übt bald einen unverkennbaren Einfluß auf Melch. Franck aus. Dieser ist seit 1603 bereits am Coburger Hof. Aus der Beeinflussung Dilliger-Franck möchte es fast scheinen, als ob der monodischen Tätigkeit Schützens hier in diesen früheren Jahren die volle Nachwirkung versagt geblieben sei.

[2]) Heinrich Grimm publiziert seit 1623; durch diesen seinen Schüler wird des Praetorius Stellung zur Monodie nicht unwesentlich ergänzt.

Brieg: Wenzeslaus Scherffer, 2 Gel.-Gesänge 1636 u. 1637.

f) In Brandenburg und Pommern. Berlin: Johann Crüger, Musikal. Lust-Gärtlein (Magnifikat) 1626 (?).

Stralsund: Kaspar Movius, Geistl. Konzerte 3 St. und Bc 1636.

Stargardt-Sorau: Matthäus Keltz, Sonntägl. evang. Sprüchlein 1635.

g) In (Alt-)Preußen. Königsberg: Johann Kemp, Fünff Geistliche Concertlein auff Italiänische Invention entweder vor sich allein oder in ein Clavicimbel, Lauten, Teorben oder Orgel mit 3 Stimmen zu singen, 1632.

Heinrich Albert, Hochzeitsgesang Arien, in ein Positiv, Clavicimbel, Theorbe oder anders vollstimmiges Instrument zu singen, 1638 ff.

h) Unbekannten Orts: Anonym, Kipp-Wipp- und Müntzerlied 1622.

Martin Manigelius Sprotta, Hirtenlieder 1626.

Thomas Habermann, Christl. Fried- und Frewden Concert, 2—5 St. 1636.

Bei Heinrich Albert, von dem Schmitz in seiner Geschichte der weltlichen Solo-Kantate sagt, daß er „der erste Spezialist der von seinen wenigen Vorgängern doch nur sehr sporadisch gepflegten lyrischen Monodie" ist, von dem ferner Kretzschmar in seiner Geschichte des (neueren) deutschen Liedes die lapidaren Worte spricht: „Ihm verdankt das Lied die feste Stellung, die es seit fast dreihundert Jahren in der deutschen Kunst behauptet hat[1])", — bei Albert also machen wir Halt, um unsern Blick auch auf das katholische Süddeutschland zu richten. Wir werden dort keinen Gelegenheitsgesängen begegnen, nicht vorwiegend geistlichen Liedern[2]), welche ja vor allem der protestantischen Liturgie dienen, sondern zumeist lateinischen concerti ecclesiastici, Motetten und Psalmwerken, die für den katholischen Gottesdienst bestimmt sind. Und wieder müssen wir uns, wie es im Rahmen unserer Arbeit gelegen und mangels jeglicher Vorarbeiten nicht anders möglich ist, lediglich auf eine nüchterne Aufzählung der Meister und ihrer Werke bis 1638 beschränken; es genüge vorerst die Feststellung ihrer Existenz und ihres Wirkens.

II. In Süddeutschland[3])

Allen voran ist zu gedenken der Stadt Augsburg und der Namen **Gregor Aichinger (Cantiones eccles. 3 et 4 voc ... cum Bg et cant. in usum organistorum, 1607, mit der ersten in Deutschland erschienenen Generalbaß-Anweisung; Cantiones nimirum 2—5 voc. c. Bg. 1609; Altera pars Cantiones nimirum 2—5 voc. c. Bc. 1609; ferner zwei Werke zu 4—6 St. und 4 St. mit Bg 1616 und 1617) und **Bernhard Klingenstein (Liber I. S. Symphoniarum vocibus 8—1 [c Bc] 1607).

1. Instrumentalmonodisten.

Augsburg: **Christian Erbach, der das Bindeglied darstellt zwischen Aichinger und Klingenstein einerseits und den nachfolgenden Frühmonodisten andererseits, der ferner der Lehrer von Johann Klemm in Dresden ist. — Neuburg a. D. (Neu-

[1]) Vgl. auch das vorsichtig abwägende Urteil Riemann's über Albert, Handb. d. MG. II 2 (1912), S. 330 f.

[2]) Die kath. deutschen Kirchenlieder waren und blieben zumeist einstimmiger Volksgesang. Das Bamberger Gesangbuch 1628 mit vierstimmigen Tonsätzen von Degen gehört zu den Ausnahmen.

[3]) Die mit Doppelstern (**) ausgezeichneten Komponisten publizieren bereits vor 1620; die mit Kreuz (†) gekennzeichneten Namen sind auch in den Meßkatalogen aufgeführt.

burger-Düsseldorfer-Hof): Dort wirkte 1619ff. Negri, 1624—41 Biago Marini (älteste Solo-Violinsonate, Triosonate), später Mocchi. Negri „weist sich sogleich als ein Apostel der neuen Kunst aus, indem er auf den Ankauf geistlicher Gesänge in Augsburg dringt, sicherlich monodischer und konzertierender Art, und selber nach Ingolstadt reist, ‚Umb daselbst eine theorba anzufreinden vnd säiten darzu inzukauffen' (14. Mai 1619")[1]. — München: Johann Martin Caesar (Kaiser). — Wien: Der Lautenist Pietro Paolo Meli, ferner Giovanni Sansoni, zu dem der Dresdener Kapellknabe Johann Vierdanck geschickt wird, welcher dann in Rostock als erster (?) in Deutschland Suitenwerke in Kammerbesetzung in Druck erscheinen läßt, 1641. — (Hierher gehörig auch der sofort zu erwähnende Mercker!). — Steyer: Paul Peuerl, Paduanen usw. 4 St. 1620; Neue Paduanen 3 St. 1625. — Laibach: Isaac Posch, Harmonia concertans (Cantiones sacrae) 1—4 St. 1623. — Lindau und Stuttgart: Hans Ulrich Steigleder (Ricercar Tabulatura, 1624; Tabulatur-Buch mit 40 Vaterunser-Variationen zu 3 und 4 [Göhler: 2—5] St., 1627; Musikalisch figurierte Melodien der Kirchengesänge, 1634). — Straßburg: **Mathias Mercker (Tänze usw., 2—5 St. 1612 oder 1613 und 1614/15 [Göhler]). — Zabern-Elsaß: Vincenz Jelich (in Parnassia militia 4 Ricercari für 2 Cornetti und Trombon 1622).

2. Vokalmonodisten.

a) Im bayer. und württemb. Schwaben. Augsburg: Außer Aichinger und Klingenstein noch Johann Aichmüller, (im Sammelwerk des Victorinus). Christian Erbach-Vater und Chr. E.-Sohn.

Neuburg a. D.: Joh. Simon Recher, Viridarium mus. (Sammelwerk) 1628.

Heilbronn: Joh. Christoph Pfreumder, Cant. sacrae 1627.

Rothenburg a. N.: **†Johann Donfrid, Promptuarium musicum I—III, 2—4 stimm. m. Bc 1622 (nach Göhler schon 1619 auf dem Markt, also Nachdruck), 1623 und 1627, Viridarium musico-Marianum 2—4 stimm. m. Bc 1627, umfangreiche Sammelwerke mit 894 Gesängen.

Corolla musica Missarum XXXVII 1—5 stimm. Bc 1628; Jubilus Bethlehemiticus, lat. und deutsche Weihnachtsgesänge 1629 (Stimmenangaben fehlen in den Meßkatalogen).

Weißenau b. Rothenburg: Christian Keifferer (vermerkt den Bc, seitdem er in Ingolstadt gewirkt hatte) Flores mus. 1625.

Konstanz und Merseburg: Matthäus Spiegler, Sancta Maria etc. 1624; Olor Solymaeus 1631.

Kreuzlingen: †Georg Burchhard, Missa etc. 4 stimm. und aliquot sacrae symphoniae 2—4 stimm. m. Bg 1624.

In Weingarten a. Bodensee: **†Michael Kraf aus Franken ediert 1616 vielstimm. m. dopp. Bc, dann Lib. I. S. Concentuum 2—4 stimm. m. Bc 1620, ferner 1624 und 1627 Motetten und 1624 Messen, sämtliche 2-, 3- und mehrstimm. m. Bc.

[1]) A. Einstein, Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher 1614—1716 (S. der IMG. IX [1907/08]).

†Felicianus Suevus (Schwab; bei Göhler unter dem Namen Felicianus), Granarum etc. zu 2 et 3 voc. 1634, später auch einstimmige Gesänge und Odae lat.-germ. de Christi resurr.

In Mergentheim: **†Andreas Lemer bei den Deutschritterordensherren, Neotericum opusculum musices 1—4stimm. m. Bc 1614.

Zabern-Elsaß: †Vincenz Jelich, die soeben genannte Parnassia militia 1—4-stimmig und Bc (12 Gesänge), Arion primus 1—4stimm. m. Bc 1627 oder 28.

b) In Altbayern. München[1]): In der Stadt Orlando di Lasso's vermitteln den Übergang zur musica nova vor allem dessen Sohn Rudolf an der herzoglichen Hofkapelle und Georg Victorinus, zuerst an der neu errichteten Jesuitenkirche St. Michael (zusammenhängend damit Tätigkeit am Studienseminar, Schuldramen), dann an Münchens ältester Kirche St. Peter.

**Rudolf Lasso, Triga musica (Messen und Marianische Gesänge) in Viadanae modo cum vocibus 4, 5, 6 (u. Bc) 1612; Virginalia Eucharistica 1—8-stimmig und Bc 1615; Ad sacrum convivium 2—6stimm. und Bc 1617; Alphabetum Marianum 2—4stimm. mit Bc 1621.

**Georg Victorinus, Sammelwerke Thesaurus Litaniarum 1596 noch mehrstimmig; Sirene coelestis 2—4stimm. mit Bc 1616 (1622, 1638) 100 Gesänge zumeist von italienischen Komponisten; Philomela coelestis 2—4stimm. mit Bc 1624, wieder 100 Gesänge zumeist von deutschen (bayer. und schwäb.) Komponisten, darunter Viktorinus selbst und etwa 20 Tonsetzer, die nicht selbständig publiziert haben.

**† Joh. Martin Caesare (Kaiser) schreibt in dem durch Wallenstein's Junkerzeit bekannten Burgau bei Augsburg 1611 noch mehrstimmig, ist seit 1612 an der Hofkapelle in München und veröffentlicht selbständig Concentus 2—8 stimm. 1615 (bei Göhler unter „Martin"); Musicali Melodie per voci et instrumenti 1—6stimm. 1621.

†Anton Holzner, Viretum pierium 1—5 St. 1621; Nemus Aonium 1—3 St. 1631.

In München geht dann 1643 und 1658 das berühmte Schuldrama Philothea in Szene; über Besetzung s. Eitner Qu.-L. VII 426.

(Ingolstadt: Bartholomäus Widmann, Cornu copiae 1631?)

Wasserburg a. J.: Kaspar Endres, Concentus musici 2—5stimm. m. Bc 1637; Flammae divinae 2—3stimm. mit Bc 1638.

Berchtesgaden: **†Johann Feldmayr, 1611 noch mehrstimmig; Sacrae Dei laudes 1—4stimm. m. Bc 1617 oder 1618.

Passau: **†Urban Loth, Musa melica I. 1—3stimm. m. Bc 1616; Musa melica II. 2—8stimm. m. Bc 1619.

Johann Kyrzinger, Lesbii Modi 1—4stimm. (m. Bc) 1624.

c) In Franken[2]). Bamberg: †Paul Gamer, Magni Dei, magnae matris

---

[1]) Siehe Seite 287 unter Neuburg! Gerade zu Neuburgs monodischer Glanzperiode sind die Beziehungen zwischen den Münchener und Neuburger Wittelsbachern besonders lebhaft (vgl. z. B. Heirat zwischen Wolfgang Wilhelm und Magdalena im Nov. 1613; damals war auch eine italienische Schauspielertruppe anwesend).

[2]) Siehe auch Seite 283f.

Mariae canticum etc. 2- und 4stimm. m. Bc 1626 oder 27 nach seinem Tode in Bamberg erschienen.

Dort ist etwas später der Karmeliter Spiridion, welcher in Musica Romana ... hactenus tribus duntaxat vocibus decantata, nunc vero duobus instrumentis, vulgo Violinis ad lib. exornata et aucta, Bambergae 1665, also sehr frühe, Carissimi in Deutschland einführt. Die Kenntnis desselben wurde ihm vielleicht vermittelt durch Franc. Foggia, welcher ja auch einige Zeit in Köln und München (auch Wien?) lebte, oder noch wahrscheinlicher gelegentlich eines für ihn als Ordensmann nicht ungewöhnlichen Aufenthaltes in Rom bzw. Italien erworben. 1669 folgt dann Samuel Capricornus (Boxhorn), Theatrum musicum pars II, wo wieder Carissimi erscheint.

Bamberg (1623) und Würzburg: **†Heinrich Pfendner, Motetten 1. Buch 2—8stimm. m. Bc 1614, 1625; 2. Buch ebenso 1623, 1631; 3. Buch ebenso 1625, 1631; 4. Buch ebenso 1630, mit insgesamt 138 Gesängen.

Würzburg: †Wolfgang Christoph Agricola, Fasciculus musicalis 2stimm. m. Bc 1637. Von ihm stammt das Geistliche Waldvögelein, das uns erst in einem Druck von 1700 bekannt wird.

†Phil. Friedr. Buchner, Komponist von Kirchengesängen und Sonaten (!), Verfasser eines kirchlichen Gesangbuches 1653, ist dann der nächste Würzburger Meister.

d) In Österreich ist die erzherzogliche Kapelle in Graz die erfolgreiche Vorkämpferin der nuova musica; von hier tragen Bonometti und Valentini die Reformbestrebungen hinein in die kaiserliche Hofkapelle, welche anscheinend unter den drückenden Verhältnissen, die sich unter dem gemütskranken Rudolph II. gebildet hatten, in Mitleidenschaft gezogen worden war.

Graz: **Giov. B. Bonometti, Parnassus musicus Ferdinandeus 1—5stimm. m. Bc 1615, ein Sammelwerk, in welchem unter den etwa 30 italienischen Komponisten auch Claudio Monteverde erscheint. — Heinrich Pfendner (s. o.).

Kaiserliche Hofkapelle in Wien: **Erasmus de Sayve, Melodia spirituale 1614.

**Giov. Valentini, Salmi etc. et Motetti concertati à 1—4 voci, Ven 1618; Sacri concenti a 2—5 voci con il Bc, Ven 1625; Musiche a 2 voci, Ven 1622; Musiche di Camera lib 4 (!) a 2—6 voci, parte concertate con voci sole, et parte con voci et instrumenti, Ven 1621; Il 5. lib de Madrigali etc., Ven 1625.

Brixen: **Christoph Satzl, Ecclesiastici concentus, 2—5 voc., adjuguntur duo instrumenta 1621; Hortus pensilis, 2—6 v, 1628.

Innsbruck: Georg Piscator, der später in München ist, Quadriga musica 1—4 St. 1632, Concerti 1—4 St. (Druckjahr nicht mehr bekannt).

Johann Stadlmayr, Mißae concertatae 1631, Antiphonae vespertinae 1636; (von 1640 ab ist auch dieser sehr konservative Meister entschieden modern).

Salzburg: Stephan Weich, Motetti 1631.

In Kärnten: Isaak Posch, Harmonia concertans 1623.

Hier sei noch angefügt die kaiserliche Hofkapelle in Antwerpen; in ihr wirkt z. B.

**Peter Philipps, veröffentlicht Gemmulae sacrae 1613 (1614), Deliciae sacrae 1616 (1623).

Wir staunen wohl; so viele der Frühmonodisten in Norddeutschland wie auch im Süden, in den großen Kunstzentren und kleinen Städtchen und abgelegenen Klöstern da und dort[1])! Und sie waren bisher fast alle unbeachtet geblieben, ausgenommen einige wenige stereotyp wiederkehrende Namen. Diese sind kompositorisch hervorgetreten. Nun erst das Heer derer, welche in praktischer Musikübung dem neuen Kunstideal huldigten, das mit Sturmesgewalt alle Lande und alle Herzen erobert! Denn hier war auch für kleine Verhältnisse, ohne den schwierigen Apparat einer ganzen Kantorei, die Möglichkeit zu wertvollem und innerlich befriedigendem Musizieren gegeben. Wie es unmittelbar vor den Toren Nürnbergs, an den Grenzen von Sachsen usw. brandet, das ist bereits Hochflut. Einzelne Wetterwolken jagten von Italien herauf; hier in Bayern aber, dem Durchzugsland der Monodie auf ihrem Wege nach dem Norden, ballt sich das Gewitter zusammen, das dann so segensreich auch über Norddeutschland sich entlädt. Und wieder werden wir etwas gewahr, das bisher nicht in Rechnung gezogen wurde und angesichts dessen wir uns aufs neue verwundert fragen: Wie stark muß doch der Wall gewesen sein, der sich quer durch Deutschland zwischen dem protestantischen Norden und dem katholischen Süden gelegt hatte, daß er den monodischen Stil so lange aufhalten konnte! Aichinger und Klingenstein waren ihrer Zeit weit vorausgeeilt, sie blieben auch in Süddeutschland zunächst noch vereinsamt. Aber seitdem hier die Monodie neuerdings eingesetzt und bereits eine erkleckliche Anzahl von Publikationen zu verzeichnen hatte, verflossen noch 7—10 Jahre, bis ihre Pflege auch in Norddeutschland durch Druckwerke ersichtlich wird. Da haben gerade die Gelegenheitskompositionen und Einzeldrucke wieder ihre besondere Bedeutung, daß sie durch ihre sofortige Publikation genau den Zeitpunkt bestimmen, wann dieser Meister und jener Bezirk den neuen Stil annahmen. Aber können, so müssen wir weiter fragen, die „drei großen Sch.", nämlich Schütz—Schein—Scheidt, noch in der bisherigen uneingeschränkten Weise als die ersten Pioniere der nuova musica gelten? Wird die Gloriole, welche sich bisher um ihre Häupter legte, noch ihren vollen Glanz behalten? Wird nicht vielmehr, wenn einmal die Spezialforschung sich mit den süd- und norddeutschen Frühmonodisten eingehender beschäftigt, der eine und andere davon würdig an ihre Seite treten? Bei Schütz jedoch wird, je mehr Vormänner bekannt werden, desto mehr sein Ruhm wachsen; er nämlich, der den italienischen Himmel gesehen und dem der geographische Horizont sich weit ausgedehnt hatte, wird erst recht als der Mann auch

[1]) Hierfür ein paar Beispiele: Altötting, in enger Verbindung mit München und Passau stehend, führt in seinem Kirchenmusik-Inventar vom Jahre 1612 bereits eine Auswahl von Viadana's Konzerten zu 4 St. m. Bc. [Ms.?] auf. S. Max Moesmang, Gesch. der Altöttinger Stifts- und Kapellmusik, Altötting [ca. 1908]. — In Ingolstadt, wohin übrigens die Mode des Hofierens mit der Laute schon frühzeitig von Augsburg her gekommen war (laut frdl. Mitteilung von H. Prof. Dr. Fr. Roth), wenn nicht eher an eine direkte Übernahme dieser Mode von den ital. Universitäten her zu denken ist, erklangen Monodien schon zu Zeiten des Jakob Balde (Student seit 1622, Professor seit 1632, in München seit 1638). S. auch die oben stehende Notiz aus Negri's Zeit. — In Delitzsch huldigte Christoph Schultze (seit 1633 Kantor) der nuova musica und hatte 1637 seinen eigenen Begräbnisgesang, konzertweise komponiert, bereit; weil aber in diesem Stil nicht schicklich, will er ihn mit acht Stimmen von neuem aufsetzen. S. Arno Werner, Zur Musikgesch. von Delitzsch, A. f. MW. I (1918/19) Seite 547.

mit dem großen geistigen Horizont dastehen, der auch größere Formen und neue Kunstgebiete in Angriff nahm[1]). Und an seinem Ruhme dürfen gewiß die Nürnberger Sigismund Staden, Erasmus Kindermann und der niedersächsische Thomas Selle (s. u.) teilhaben.

Die erste Phase von Deutschlands frühmonodischer Zeit blieb auf Süddeutschland beschränkt; Augsburg und München und dann überhaupt Bayern stehen im Vordergrund, in konsequenter Fortführung dessen, was Orlando di Lasso bereits in so mannigfacher Weise angebahnt hatte. Derartig ist alle Aufmerksamkeit auf die nouva musica eingestellt, daß die Pflege des weltlichen Kunstliedes, welches seit den Tagen eines Münches von Salzburg und Wolflein von Lochammer bis herauf zu Hans Leo Haßler vor allem hier konzentriert war, von 1610 ab in der Neuvertonung ganz zurücktritt (charakteristischerweise wieder Nürnberg ausgenommen). Ein größtes Verdienst um die Einbürgerung der neuen Kunst kommt den Buchhändlern und ihren Meßkatalogen zu. Augsburg war hierin vorangegangen; den Katalogen von Georg Willer gesellen sich gerade in dem entscheidenden Zeitraum des zweiten Jahrzehntes die Bücherverzeichnisse von Flurschütz bei. Sodann hatte es sich Verleger Nikolaus Stein in Frankfurt förmlich zur besonderen Aufgabe gemacht, der Monodie im deutschen Norden den Weg zu bahnen, und hatte es auch an einer reklamehaften Aufmachung der Titel seiner Verlagswerke nicht fehlen lassen. Mercker, Lemer z. B. nahm er in seinen Verlag auf, publizierte Finetti, Lappi, Belli; namentlich aber mit Viadana befaßte er sich und gerade mit solchen Werken, welche sich auch für evangelische Kreise eigneten. Und der nur in Deutschland zustande gekommenen Gesamtausgabe von dessen concerti ecclesiastici (1609/10 u. ö.) druckte er die ausführliche Vorrede Viadana's in italienischem Text und in deutscher Übersetzung bei, worauf sich dann Schein in seinen Geistlichen Konzerten 1627[2]) ausdrücklich beruft. In den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen[3]) sodann werden zum Verkauf ausgeboten die meisten süddeutschen Frühmonodisten, von den Italienern Viadana, welcher in nicht weniger als 48 Meßkatalogen, besonders von 1609—17 und wieder 1620 und 1625/26 erscheint, Finetti, der in 22 Meßkatalogen fast ausschließlich 1618—25 genannt wird, ferner Giac. Moro da Viadana, Vernitius, Naldi, Crotti, der in Antwerpen verlegte Cocciola — lauter concerti ecclesiastici — und von Notari die 1613 in London publizierten „Prime musiche nuove à 1, 2, et 3 voci per cantare con la Tiorba, et altri strumenti", das einzige weltliche monodische Werk, das die Meßkataloge bis noch lange hin aufführen. Wer müßte da nicht Schein's gedenken und seines „Jocus Nuptialis à sola Voce vff einer Tiorben etc. zu spielen[4])!" Eine der überragenden Gestalten der deutschen Musik-

[1]) Auf den Jubiläumsartikel von Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz usw. (Z. f. MW. V [1922/23], S. 65ff.) sei nachdrücklichst hingewiesen.

[2]) Mir lag diese 2. Auflage, 1627, Staatsbibl. München, vor.

[3]) Auf die interessante Frage, wie weit die Buchhändlermessen und Meßkataloge durch Vermittelung bzw. Nennung ausländischer Werke das deutsche Musikleben beeinflußt haben, geht Göhler, Meßkataloge usw., leider gar nicht ein.

[4]) Über Schein's Verhältnis speziell zu Viadana s. Arthur Prüfer, J. H. Schein und das weltl. deutsche Lied des 17. Jahrh. (Beiheft der JMG.), Leipzig 1908, S. 14ff. Über englische Frühmonodisten, die aber (wenigstens den Meßkatalogen zufolge) Schein wohl nicht gekannt hat, nämlich Philipp Rosseter (1601) und William Corkine (1610 u. 1612), s. Kurt Fischer, Gabriel Voigtländer, JMG. S XII (1910/11), S. 21.

geschichte setzt sich dann auch noch für die Monodie ein, Michael Praetorius in Wolfenbüttel, berühmt als Tonsetzer und noch mehr als Musikschriftsteller; im Jahre 1619 veröffentlicht er das encyklopädische Werk „Syntagma musicum, Tomus tertius" wo er vor allem unter Berufung auf Agostino Aggazzari und Ludovico Viadana Generalbaß und Konzert und „jetzige Italianische Manier" behandelt. Dadurch, daß er das Werk in deutscher Sprache schreibt, verschafft er der neuen Kunst eine überallhin vernehmbare und allgemein verstandene Resonanz.

Eine zweite Phase ist zu rechnen von etwa 1620 an, d. i. von der Zeit an, da auch in Norddeutschland der stile nuovo Eingang gefunden und nun dieses aus seiner bisherigen fast nur rezeptiven Haltung heraustritt und zum ersten Male Männer hervorbringt, welche mitbestimmend (!) in den weiteren Gang der deutschen Kunstentwicklung eingreifen. Schütz, welcher den neuen Stil in Italien, seinem Geburtslande, persönlich kennen gelernt hat, steht außerhalb der im allgemeinen gültigen Entwicklungslinie. Mit wenigen Ausnahmen handelt es sich bisher um den Stil von Viadana's Concerti ecclesiastici als Norm.

Von 1630 ab zeigt sich wieder eine neue, nunmehr dritte Phase, in welcher die innermusikalische Entwicklung zu klarer Erfassung der Monodie als Einzelgesang gelangt. Schütz war 1628 zum zweitenmal in Italien gewesen, um ausgesprochenermaßen die Fortschritte der Monodie kennenzulernen. Die vorher etwas vereinzelt aufgetauchten monodischen Bestrebungen finden sich zu Gruppen und Schulen zusammen, so in Dresden, von dem sich Königsberg abzweigt, in Leipzig, Hamburg, Nürnberg-Rothenburg; (von einer besonderen bayerischen Schule wird noch die Rede sein). Johann Staden und Erasmus Widmann, die sich an ihrem Lebensabende noch so erfolgreich dem neuen Kunstideal zugewandt hatten, ferner Schein, der noch in den besten Jahren stand, sinken ins Grab; bereits ist eine jüngere Generation am Werk, für die es wesentlich leichter ist, zum neuen Stil das rechte Verhältnis zu finden, und ihm ein Gebiet nach dem anderen erschließt: ein Heinrich Albert, der in der Geschichte des deutschen Liedes eine bevorzugte Stellung einnimmt; ein Thomas Selle, der auf den Gebieten des Liedes mit obligatem Soloinstrument und der Passion zu besonderer Bedeutung gelangt; ein Sigismund Staden, der Verfasser des ältesten erhaltenen musikdramatischen Werkes „Seelewig" 1644; Erasmus Kindermann, der an der Entwicklung des Nürnberger Orchesterliedes, des Oratoriums, der Orgelkunst mit grundlegenden Arbeiten sich beteiligt, als bisher ältester ausgesprochen deutscher Komponist für das Klavier, endlich als erster Meister selbständiger Violinsonaten in Deutschland auftritt.

Als die Monodie nach Deutschland gelangte, offenbart sich ein eigenartig gelagerter Fall: Im sonstigen Verlaufe der Musikgeschichte hat meist die weltliche Musik Neuerungen zuerst aufgegriffen und bereits für ganze Formgebiete erfolgreich verwertet, bis die kirchliche Tonkunst langsam nachfolgt. Solange nämlich eine Neuerung noch vereinzelt vorkommt, hat sie ausgesprochen individuelle Züge, ist sie Ausdruck eines unverkennbaren Einzelempfindens; es haften ihr meist auch noch Spuren des künstlerischen Ringens um sie, Unvollkommenheiten usw. an, sie wird noch als eine problematische, fragwürdige Kunstäußerung angesehen. Und das alles verträgt sich schlecht mit dem objektiven Charakter der kirchlichen Lehre, der abgeklärten Ruhe einer geregelten Liturgie, einem vernünftigen Konservativismus

kirchlicher Anschauungen. Erst muß ein neuer Stil Gemeingut, Ausdruck einer ganzen Kommunität, eines Zeitgeistes werden bzw. als solcher verstanden werden, muß also ein überindividuelles Gepräge erhalten und gleichsam objektiviert werden, bis er einmal von einer Kirche rezipiert werden kann. Er muß erwiesen haben, daß seine Elemente fest und beständig und für eine Verbindung mit kirchlichem Geiste aufnahmefähig sind, daß der Stil auch Seiten habe, die für die Kirche zugängig sind. Es müssen sich diese Kunstäußerungen auf das Überzeitliche einstimmen lassen und mit den Seelenbewegungen der Liturgie sich zu einheitlichem Klange vermählen.[1]) Daran offenbart sich nun das überlegene Genie der Pioniere einer neuen Kunstrichtung, daß sie diese Zugänge entdecken und diese Zusammenklänge erfühlen, darin zeigt sich das künstlerische Feingefühl eines Viadana, Aichinger, Klingenstein, daß sie an der Monodie, welche ihrer ganzen Genesis nach der Kirche so fern als möglich zu stehen scheint, die Stilanpassung so rasch und sicher durchgeführt haben. Es besteht zweifellos zwischen Monodie und gregorianischem Choral eine gewisse Verwandtschaft, die freilich heute weniger empfunden wird, aber in einer Zeit, wo man vom „Kontrapunkt" her und ebenso auf dem Wege mannigfacher choralischer Reformen einem einfachen, ausdrucksvollen, dem Wortsinn adäquaten Gesang zustrebte, gewiß deutlich gefühlt wurde; im Choral war eine Art unbegleiteter Monodie in praxi längst vorhanden. Und das kam den Pfadsuchern im musikalischen Neuland nicht wenig zu statten. Die Kölner Monodisten[2]) haben die bestehenden Beziehungen zwischen Monodie und Choral sogar übermäßig betont und wie eine künstlerische Gleichung behandelt. Daß nun die Viadana, Aichinger, Klingenstein die Eigenart dieser Stilarten geschont und ihre Grenzen nicht verwischt haben, darin bewährt sich ihr sicher geleitetes Stilgefühl. Nun ereignet sich also in Deutschland jener vielleicht einzig dastehende Fall: Obwohl erst für die Monodie eine längere Wartezeit, ein tiefbegründetes Noviziat verstreichen mußte, ist dennoch die kirchliche Vokalmusik die erste, welche den neuen Stil verwertet. Dort, wo die Orgel gebraucht wird, bürgern sich Basso continuo und stile nuovo zuerst ein, bzw. machen die Tonsetzer sich damit zuerst vertraut. Dadurch kommt nicht etwa Peri oder Caccini, sondern Viadana zu größtem Einfluß[3]). Stilistisch begründet es zwar keinen wesentlichen Unterschied, aber in der weiteren Auswirkung wird es von größter Bedeutung, daß — entsprechend den liturgischen Grundlagen — der katholische Teil Deutschlands auf dem Boden der lateinischen Sprache, der evangelische Teil dagegen auf dem der deutschen Sprache die Monodie pflegt. Sprachlich gehen die deutschen Frühmonodisten also getrennte Wege.

[1]) Ein Gegenstück aus der Zeit kurz vor 1620 ist Lasso's Übertragung des Chansonstils auf die Messe (s. Peter Wagner, Gesch. der Messe, Leipzig 1913, S. 238 u. 359 ff.), ein Versuch, der zu einem guten Teil aus dem Streben nach Verständlichkeit des Textes geboren war (Forderung der Humanisten und dann des Konzils von Trient), aber auch bei der wallonischen Herkunft Lassos' nahe lag; hier wie bei den geistlichen Kontrafakten zu Lasso's Chansons hat sich die Übertragung nicht bewährt. Ein zweites Gegenstück aus unserer Zeit haben wir an Liszt's differenziertem Stil in seinen kirchen-musikalischen Schöpfungen, die ebenfalls ohne bedeutendere Nachfolge geblieben sind; und Liszt fühlte doch etwas von einem Reformator der Kirchenmusik in sich. Siehe auch O. Ursprung, Restauration und Palestrina-Renaissance usw., Augsburg 1924.

[2]) Wieviel Verwandtschaft in der Monodie zum latein. Choral (beachte die Reformversuche Palestrina, Guidetti, Medicea!) verborgen ist, sehen wir neuerdings an Arnold Schmitz-Bonn, Monodien der Kölner Jesuiten usw. Z. f. MW. IV (1921/22), S. 275.

[3]) S. auch Eugen Schmitz, Gesch. der weltl. Solo-Kantate, Leipzig 1914, S. 210.

Weiterhin zeitigt aber die Versenkung in den neuen Stil sofort eine Besonderheit, die uns auf den ersten Anblick sogar ein gelindes Lächeln abnötigen könnte: Die ehrsamen Kantoren! Sie schreiben monodisch, wollen aber darüber die Vergangenheit nicht verleugnen und namentlich den venezianischen Prunkstil nicht missen; sie wollen sich modern und zugleich sattelfest in der schweren kontrapunktischen Technik zeigen und legen nun ihr musikalisches Glaubensbekenntnis in etwas sonderbarer Weise ab, indem sie nämlich gerne in ein und derselben Publikation Tonsätze von 1, 2 usw. fortlaufend bis 10, 12, ja 15 Stimmen aneinanderreihen[1]). Das ist der typische Deutsche, konsequent und sofort auch systematisierend, der das Neue aufgreift und seiner bisherigen Art eingliedert und alles bis an die Grenzen der Brauchbarkeit durchprobiert. Die Italiener haben in derlei Zusammenstellungen in der Regel Maß gehalten. Bereits bei Viadana und Klingenstein findet sich solche steigernde Anordnung der Stimmen; dann in verstärktem Maße bei anderen Süddeutschen; Norddeutsche folgen hierin nach. Hinter dem etwas sonderlichen Aussehen dieser Publikationsmethode verbirgt sich jedoch ein gesundes Verhältnis zur Tonkunst: Man ist in Deutschland noch nicht des Kontrapunktes müde und des Chorklanges nicht überdrüssig; darum kann die Einstellung auf den neuen Stil langsam erfolgen und ist es nicht nötig, sich der Zukunftsmusik in überstürztem Tempo in die Arme zu werfen; es kann vielmehr das gute Alte sich organisch mit dem Neuen verbinden und ungeahnte Entwicklungsmöglichkeiten schaffen. Und in der Tat sehen wir außer der direkten Nachahmung der Concerti ecclesiastici schon in den nächsten Jahren auf dem Boden des evangelischen Chorals die Passionen und Kantaten mit ihren monodischen Soli und kontrapunktischen Chören, auf dem Gebiet der Instrumentalmusik aber die mehrstimmige Suite neben der solistischen Sonate erstehen.

Das deutsche Lied aber, welches in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. stilistischen Neuerungen sich willig angeschlossen hatte und seit 1590 in literarischem

---

[1]) Da schossen wohl den Vogel ab Praetorius in Polyhymnia caduceatrix Friedt- vnd Frewden-Concert mit 1 [usw. bis] 21 auch mehr Stimmen uff 2 [usw. bis] 6 Chor gerichtet (1618/19), und Abraham Megerle (in Salzburg und Altötting, ein Verwandter des berühmten Abraham a santa Clara) Ara musica etc. ab 1 in 24 pluresque voces cum instrum. 1647. — Diese reihenweise Stimmsteigerung, die sich noch lange findet und zum guten Teil eine kompositionstechnische Spielerei bedeutet, erinnert sehr an die in der Choralgeschichte (späteren Offiziumskomposition) vorkommende Manier, die aufeinander folgenden Tonstücke der Reihe nach in Modus I, II usw. zu setzen; und beide Male handelt es sich um Eigenheiten einer Übergangszeit, vom einstimmigen Choral zur anfangenden Mehrstimmigkeit und nun von der Polyphonie zur Monodie.

Ein weiteres Charakteristikum der deutschen Komponisten steht in Beziehung zur Musiktheorie. Zarlino (Istituzioni, 1558, nebst ihrem Kommentar Dimostrationi, 1571) hatte das alte System der Tonarten ins Wanken gebracht. Man spürt in Deutschland deutlich den Wellenschlag seiner weittragenden Tat. Die Theoretiker suchen sich mit der neuen Tonartenordnung auseinanderzusetzen, suchen zugleich entsprechend der gesamten neuen Lage die Lehrmethode einfacher zu gestalten, besonders durch Anfügung der Solmisationssilbe si (s. o. S. 278 Anm. 3 über Orgosinus, Calvisius; ferner Riemann, Gesch. der Musiktheorie², 1915, S. 399 f.). Die Komponisten spüren den Problemen auf theoretisch-praktischen Wegen nach, indem sie für die 12 Tonarten Exempel komponieren. So Hoffmann, 24 Motetten und theoretische Abhandlung dazu 1582 u. 1605; Stephan Faber, Tricinien und Motetten 1601/2 u. 1607; Verleger Stein, Instrumentalwerke 1613, Phantasiae auf die 12 „modi figurales tam authentici quam plagales naturales, non transpositi et transpositi"; Paul Scheffer in Breslau, 12 Intraden und Courranten 1617 oder 18; J. Klemm (s. o.); Samuel Scheidt, Concerte usw. 1642 (?).

Über Weiterbildungen der Generalbaßschrift in Deutschland s. Joh. Wolf, Notationskunde II, 319.

Betracht in der „Blütezeit der durch die Musik italianisierten Liedertexte" steht, war in der Annahme des neuen Stils zurückgeblieben. Wie ist nun die Lage auf dem Gebiete des Liedes seit 1590?

3. Das Chorlied seit 1590 bis zum Auftreten H. Alberts[1]).

Noch lebt um 1590 und später das alte Volkslied, wenn auch sein Vortrag z. B. bei den Schulvisitatoren zu Nordhausen — wohl nur, weil sie ungeeignete Texte aus Kindermund vernahmen — Anstoß erregte und die Gelegenheitsgesänge ihm hinderlich sind. Seine Texte haben in Lasso, Vento, Scandello soeben sogar noch neue Interpreten gefunden. Nunmehr aber werden der „Musikalischen Bergkreihen", der „Reuter Liedlein" (Melchior Franck 1602 und 1603, der bis auf Forster zurückgreift), der „Bergreyen in Contrapuncto colorato, da der Tenor intoniert" (Melchior Rantzius 1602), unter den Liedpublikationen selten. — Mit der Renaissance war eine Spaltung des Volkes eingetreten in einen gebildeten und einen ungebildeten Teil, zwischen denen als unüberbrückbar scheinende Kluft die Kenntnis der alten Sprachen und das Vertrautsein mit Antike und Italienisch lag. Nun prallen seit Ende des 16. Jahrh. in der Verbindung italienischer Liedkunst mit dem deutschen „Lied", ganz anders als es beim durchkomponierten Madrigal der Fall gewesen ist, zwei völlig verschiedene Kulturwelten aufeinander. Wird nun eine Auseinandersetzung des deutschen Liedes mit der italienischen Lyrik erfolgreich zustande kommen? Wird sie fruchtbar werden etwa für einen neuen Liedstil? Das ist letzten Endes das Problem! In diesem Prozesse nun stehen die metrische und inhaltliche Seite der Liedkunst im Vordergrund, die musikalische tritt dagegen zurück[2])

[1]) S. unten: Topographische und bibliographische Übersicht II.

[2]) Hier kommt uns eine ganz vortreffliche Arbeit zu statten, deren Kenntnis ich einer freundlichen Mitteilung von H. Priv.-Doz. Dr. Kurt Huber verdanke, nämlich Rudolf Velten, Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik, Heidelberg 1914 (Beiträge zur Neueren Literaturgesch., Neue Folge, herausg. von M. Frh. von Waldberg, Heft 5). Über das Formale der Villanelle, Canzonette, die Auseinandersetzung des deutschen Volksliedes mit den italienischen Liedformen usw. wird Kurt Huber in einem Buch über Jvo de Vento II. Teil eingehend unterrichten (der I. Teil ist als Diss.-Druck veröffentlicht). Da Riemann, Musiklexikon und ebenso Handb. d. Musikgesch., gerade diejenigen Charakteristika, welche hier entscheidend sind, nicht berücksichtigt, so geben wir sie nach Velten, S. 21, 24f., 58f. in Kürze folgendermaßen wieder:

1. Beim Madrigal ist die textliche Mehrstrophigkeit (die beim älteren deutschen Volkslied so charakteristisch hervortritt) teils beseitigt, teils unkenntlich gemacht; (in der Behandlung der einzelnen Strophen gibt es die bekannten zwei Richtungen, die homophon liedmäßige und die polyphon durchimitierte).
2. Die Villanelle hat eine ungemein scharf ausgeprägte Physiognomie:
   a) Homophone Satzweise bei Vermeidung extensiver Textwiederholungen;
   b) starke Hervorhebung der drei Strophenabschnitte durch Teilstriche;
   c) deutliche Mehrstrophigkeit, wobei das Strophengefüge, losgelöst von der Komposition, klar erkannt werden kann.
3. Die Canzonette nimmt musikalisch eine Zwischenstellung ein zwischen Villanelle und Madrigal;
   a) Sie hat mit der Villanelle gemein:
      α) Überwiegend homophones Stimmenverhältnis bei geringer Ausdehnung des Liedkörpers,
      β) deutliche Mehrstrophigkeit, wobei die Komposition der ersten Strophe für alle folgenden gilt und die textliche Strophenstruktur für sich klar erkannt werden kann;
   b) sie hat mit dem Madrigal gemein:
      α) Fehlende Abteilungsstriche innerhalb des musikalischen Körpers,
      β) extensive Wiederholungen größerer und kleinerer Textpartien.

Regnart hatte mit kühner Hand in die italienische Lyrik gegriffen und die Form der Villanelle[1]) eingeführt (1574). Er hatte aber den Unterschied zwischen dem deutschen Lied (meist 2-teilige Strophe aus stumpfen 8-Silblern mit kreuzweiser Reimordnung a b a b) und der Villanelle (meist 3-teilige Strophe aus klingenden 7- und 11-Silblern mit paarweiser oder umarmender oder manchmal auch willkürlicher Reimordnung) wohlweislich erfaßt und sich mühsam damit auseinandergesetzt: das Forster'sche Lied schien ihm unbrauchbar, er sah sich „genötigt, nach dem Metrum italienischer Villanellentexte neue deutsche Texte zu schaffen, wobei es gleichzeitig nahelag, den italienischen Inhalt mit zu übernehmen." Seinen stilloseren Nachahmern, den Lechner (1577), Lange (1584), Harnisch (1587), Brechtl (1586 und 1590) macht jedoch das Forster'sche Lied wenig Schwierigkeiten; sie pressen die alten Formen in die musikalische Form der Villanelle, wenn dabei auch logische und musikalische Cäsur sich nicht mehr decken und also die natürliche Sprachmelodie aufs gröblichste vergewaltigt wird. Und dennoch geschieht es, daß nach 1590 die Villanelle sich immer größerer Beliebtheit erfreut. Die kleine Besetzung und besonders die Eignung für die Laute waren ihr da so sehr zu statten gekommen. „Aber ihre Fühlung mit dem italienischen Liede war längst nicht mehr aktuell, sondern lag fast zwei Jahrzehnte zurück, und da sie eine Periode der Angleichung an das deutsche Lied hinter sich hatte, konnte sie ... fast als der deutschere Typus gelten", als um 1590 in einer besonderen Fülle und Unmittelbarkeit eine zweite Welle italienischen Einflusses in das deutsche Lied herüberzubranden begann; und zwar ist es diesmal die Form der Canzonette, welche als Hauptträgerin dieses Einflusses zu gelten hat.

Bereits mit Ivo de Vento (1572), Johann Pühler (1585) und Friedrich Lindner (1588/89) hatte die Einflußsphäre der Canzonette[2]) sich bemerkbar gemacht, war mit Fr. Joachim Brechtl „Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein ... nach Art der Welschen Canzonetten" (1590) zur vollen Geltung gekommen und wurde noch weiter gesteigert durch die Publikationen eines Cesare Zacharia (1590), Christoph von Schallenberg (besonders 1585—95), Hans Leo Haßler (1596), Valentin Haußmann (1592). Schallenberg, in der Musik höchstens Dilettant, ist als Dichter zu bewerten, der aus der Fülle persönlicher Erlebnisse in Italien schöpft und bei dem die Italianisierung der lyrischen Textdichtungen einen Höhepunkt erreicht. Haßler, der dichterisch in mehr als einer Beziehung an Schallenberg erinnert, kommt vor allem als Musiker in Betracht; sein unsterbliches Verdienst besteht darin, die fortschrittliche Kunst der Italiener aufs glücklichste mit

---

[1]) Vielseitige Untersuchungen über die Villanelle stellt A. Sandberger an in der Abhandlung „Orl. di Lasso's Beziehungen zur italienischen Literatur" in IMG., Sammelband V und in Ausgewählte Aufsätze zur Musikgesch., München 1921. Regnart's Villanellen sind neu herausgegeben in Publikationen der Ges. f. Musikforschung, Bd. 19; Lasso's Villanellen in Orl. di Lasso, Sämtliche Werke, Breitkopf & Härtel, Leipzig, Bd. X. Weitere Neudrucke s. ferner in Kiesewetter, Wesen und Schicksale der weltl. Vokalmusik usw., 1841, und Schneider, Das musik. Lied in gesch. Entw., Leipzig 1863/65. Siehe ferner A. Einstein, Die Parodie in der Villanelle, in Z.f.M.W. II (1919/20) S. 212ff.

[2]) Haßler's Neue Teutsche Gesang nach art der Welschen Madrigalien und Canzonetten, Augspurg 1596, in DTB V, 2 (bearbeitet von Rud. Schwartz); s. ferner Einleitung S. XXVII. Demant hat eine ausführliche Würdigung erfahren durch Reinh. Kade (V. f. MW. VI), die seiner Zeit eine Pionierarbeit bedeutete, heutigen Anforderungen aber nur mehr wenig entspricht.

echt deutscher Eigenart durchdrungen zu haben. Haußmann endlich ist der Mann, der vielleicht mehr als alle anderen das italianisierte Lied populär zu machen verstanden hat. Außer eigenen Schöpfungen (Haßler, Demant) gelangen vielfach italienische Kompositionen von Orazio Vecchi, Luca Marenzio, Gem. Capilupi usw., auch Regnart zum Abdruck; die italienischen Texte derselben werden dann in mehr oder weniger guten Übersetzungen oder freien Übertragungen dargeboten (charakteristisch für das Ende des 16. Jahrh.; Ratz [Regnart] 1595, Musculus 1597, Pinello, Zacharia, Haußmann); oder es genügt dem deutschen Unterleger aus dem Italienischen nur ein einziges Stichwort, das er dann zum Ausgangspunkt eigener Motivreihen macht (bes. charakteristisch für das 1. Jahrzehnt des 17. Jahrh., Haußmann 1606, Myller 1608). Bei der oft weitgehenden Diskrepanz zwischen italienischer dichterischer Vorlage und deren deutscher Wiedergabe zeigt es sich nun, daß die Einheit von Wort und Ton zu untergeordneter Bedeutung herabgesunken ist, und wird ferner offenbar, daß es sich in diesen Jahrzehnten bei der Italianisierung des deutschen Liedes weniger um den musikalischen Ausdruck als vielmehr um eine Bereicherung durch metrische und musikalische Formelemente und eine immer stärker werdende Berührung mit der inhaltlichen Seite italienischer Liedpoesie handelt. Immer wieder reizt die italienische Renaissancedichtung zur Nachahmung. Aber gerade für den Ausdruck jenes differenzierten und exaltierten Seelenlebens, für welchen Italien eine mehrhundertjährige Schule durchgemacht, hat der kräftiger empfindende Deutsche noch nicht das entsprechende Organ in seinem Innern. Und indem die deutschen Nachahmer sich immer wieder an dieselben wenigen Modelieder als Vorbilder halten, verfahren sie mit einer gewissen Einseitigkeit, dringen sie, die nur ausnahmsweise Gelegenheit hatten italienisches Leben und Wesen in seinem Lande selbst zu erfassen, von den paar Einzelfällen ausgehend, nicht zum Kern der Sache vor; und so wird die deutsche Liedkunst weder mit der formalen noch mit der inhaltlichen Seite des italienischen Liedes recht fertig.

Inhaltlich viel näher als die süßliche Sterbensseligkeit dieser beiden Liedgattungen Villanelle und Canzonette liegt dem Deutschen des 16. Jahrh. die übersprudelnde Lebenslust der italienischen Tanzlieder[1]); auch haben diese von

[1]) Der Vortrag der süditalienischen Villanelle war ein tolles Durcheinander von Gesang, Tanz, Rede und Gesten (Sandberger a. a. O., S. 50, nach Chrysander). Über Villanelle und Padovane bei Lasso (Sämtl. Werke X, Nr. IV 17) s. Sandberger, S. 47ff u. ö. In diesem Zusammenhange sind auch die Moresca (Lasso) und Stücke wie das Landsknechtständchen (Lasso, S. W. X, IV 12) zu erwähnen (Sandberger, S. 52 u. 61). Also wieder ein Zug mehr in der Janus-Physiognomie Lasso's! — Von Val. Haußmann sind Instrumentalstücke und Gesänge veröffentlicht in DDT XVI (bearbeitet von Franz Bölsche). — Entsprechend ihrer Herkunft sind die Albert'schen Brauttänze auch richtig fünfstimmig. Über eine bei Albert vorkommende „nur leicht verschleierte Melodiebildung tanzmäßiger Struktur" s. Riemann, Handbuch d. Musikgesch. II 2, S. 332. Indessen taucht dieser Zug auch bei andern Liederkomponisten auf, mußte sich eigentlich aus der Beliebtheit der Singetänze mit Notwendigkeit einstellen; s. z. B. A. Schmitz-Bonn, Monodien der Kölner Jesuiten usw., Z. f. MW. IV (1922), 270 und Riemann, Handbuch d. Musikgesch. II 2. — Über Akrostichen im Volkslied s. Erwin Schroeder, Das histor. Volkslied des dreißigjähr. Krieges, Diss. Marburg 1916, S. 158f. — Durch die außerordentliche Vorliebe der Nürnberger für Tanzlieder (s. obige Zusammenstellung) wird auch ihr erfolgreicher Eifer für die Suite (Kindermann!) sowie der melodiöse Zug in den Nürnberger Instrumentalkompositionen (bes. auch der Nürnberger Orgelschule!) in neues Licht gerückt.

vornherein unter allen italienischen Liedformen die meiste Ähnlichkeit mit den deutschen Formen, ebenso eine große Verwandtschaft mit deren innerer Struktur. So kommt denn das deutsche Lied auch noch in die Hörigkeit der Tänze, die dadurch, daß die Vokalmusik instrumental begleitet oder rein instrumental ausgeführt wurde und die Instrumentalmusik selbst zu immer größerer Selbständigkeit gedieh, längst vorbereitet war. Die erste italienische Tanzform, die in Deutschland durchdringt und zwar zunächst in der Instrumentalmusik, ist die Pavane, auch Paduane genannt (Elias Ammerbach Tabulaturbuch, Leipzig 1571; Jobin Lautenbuch, Straßburg 1573). Derjenige, welcher als erster ihr deutsche Texte unterlegt, ist anscheinend Nikolaus Rosth, der in Heidelberg und Altenburg in Stellung war (2 Teile 1593 und 1594). Es folgt das durch den charakteristischen Schlußreim fa la la markantere Balleto. Nik. Zange (1597) hat diesen Refrain deutschen Texten nur äußerlich aufgeklebt; tiefer dagegen geht die Einwirkung in Haßler's Lustgarten (1601), der mit Gastoldi (1591, 1594 usw. mit zahlreichen italienischen Neuauflagen und deutschen bzw. niederländischen Nachdrucken) in Beziehung steht. Auch die Canzonette wird durch Anfügung des fa la la rein äußerlich zum Balleto gestempelt. Valentin Haußmann, ein etwas unruhiger Geist, dessen Leben aber doch zumeist in kleinbürgerlicher sächsischer Umwelt verfloß, bringt sodann einen starken Import polnischer Tänze, die er bei seinem Aufenthalt in Preußen und Polen gesammelt hatte (1602, 1603) und greift auch auf die Tänze des in Deutschland lebenden Engländers Morley zurück; ferner richtet er seine Texte für Singetänze „auf Namen" (Akrosticha) ein (1589). Er beherrscht den Markt wie auf dem Gebiete des italianisierten Liedes, so auch auf dem eines geradezu international zusammengeholten Tanzliedes. Zwar haben ihn seine Werke nur kurz überlebt, aber Schule hat er gemacht. Von 1609 ab, also in unmittelbarer Fortsetzung seiner Publikationen, wird er in Nürnberg, wo sein Verleger Paul Kauffmann tätig ist, mit „auf Namen gerichteten" Singetänzen sehr fleißig nachgeahmt, ebenso in Sachsen (ohne diesen Titelzusatz), wo sich die Singetänze dann am längsten halten (letzte Publikation von Joh. Christenius in Altenburg, 1619). An Haußmann und seine sächsischen Nachfolger knüpfen als Spätlinge Albert und Weichmann, Nauwach und Selle an.

Die „Lieder nach Art der welschen Madrigalien" sind die Hauptvertreter einer Opposition gegen die textliche Italianisierung. Bezeichnend sind dafür die Sammlungen Balthasar Fritsch (1608, kurze einstrophige Liederchen) und Andreas Hackenberger (1610, mehrstrophige Gedichte, deren einzelne Strophen als 1., 2. usw. Teil nebeneinander gestellt werden). Selbst Valentin Haußmann ist nie so unitalienisch wie dort, wo er „nach Art der Italianischen Canzonen und Madrigalien" komponiert (1608). Aber der Widerstand, der sich gegen die vielfältige fremde Beeinflussung regt, mußte von Anfang an zur Wirkungslosigkeit verurteilt sein, da er sich ja wiederum einer undeutschen Form bedient, eben des Madrigals. Sieht man doch bei Haßler (1596) und ähnlich bei Lyttich (1592) kurz vorher die textliche Madrigalform erst recht ins deutsche Lied eingeführt. Einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der italienischen Lyrik geht also die deutsche Liedkunst aus dem Wege. Haßler ist eine der wenigen rühmlichen Ausnahmen; die meisten beschränken sich auf Anleihen. In den eben bezeichneten Jahren

1608ff. kommen dann auch die Dialoge und Echos, die an sich als Ableger des Madrigals zu betrachten sind, hier aber vor allem den in der Motette eingebürgten venezianischen Apsidenstil für das deutsche Lied verwerten wollen, zu einiger Verbreitung[1]).

Über einer unreifen Modehascherei bürgerlicher Musikpflege und einer unklaren Popularisierungstendenz ist aber der gute Geist und eine höhere Richtung der Kunst verloren gegangen. Sonst hätte es nicht geschehen können, daß das Quodlibet[2]), welches sich aus den Anfängen und Zitaten der beliebtesten Lieder zusammensetzt und von Zeitgenossen, den Laien und Komponisten, nicht ohne einen Anflug von Selbstironie „Bettlermantel" genannt wird, in einer auffallenden Fülle und Ausdehnung wieder auflebt. Melchior Franck, dessen fruchtbare Liedtätigkeit die mannigfaltigsten Formen aufweist, hat auch verhältnismäßig viele Quodlibet (seit 1602—1622 neun Publikationen, darunter sogar zwei Gesamtausgaben derselben); gleichzeitig mit ihm erscheint auch Rantzius auf dem Plan. Ghro (1606) und Möller (1610) kleistern instrumentale Quodlibet zusammen, wo doch der Witz eigentlich in der überraschenden Vermengung und Verballhornung der Texte liegt. Georg Engelmann plündert zu einem „Quodlibetum novum latinum" (geistliche?) Werke der Vokalpolyphonie (3 Teile, 1620); Joh. Christenius aber war es beschieden sich bis zu einem „Kirchen Quodlibet, Psalmen und geistliche Lieder" zu verirren (1624). Wieder stehen die fränkischen und sächsischen Lande im Mittelpunkte dieser Bewegung; Sachsen zeitigt sogar groteske Stilblüten. Das Quodlibet war auch dem 16. Jahrh. nicht unbekannt gewesen; das bekannteste Beispiel hiefür stammt aus Wolfgang Schmeltzl's Liederbuch (1544). Damals stand neben dem vierstimmig gesetzten Volkslied, der ersten Blüte deutscher Kleinkunst, bereits das Madrigal, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. von Italien aus die Liedkomposition Deutschlands zu beherrschen begann; und dazwischen erschien das sonderbare Produkt jener Zeit, das Quodlibet, so recht das Sammelwerk einer Übergangszeit. Und bezeichnend genug, in unserer Übergangszeit wird es fast zu einer Modekrankheit, erlebt eine Neuauflage auf dem Gebiete der Dichtung, des Gesanges, der Instrumentalmusik und selbst der kirchlichen Tonkunst! Es nimmt eine Stellung ein, daß sogar ein Praetorius sich veranlaßt sieht, vom Quodlibet eine Definition zu geben und seine drei (eigentlich zwei) Arten zu exemplifizieren.

Darüber kann auch die große Fruchtbarkeit gerade des Jahrzehntes nach 1610 nicht hinwegtäuschen, andererseits bekundet es bereits rein äußerlich genommen die Tatsache, daß wieder gerade der beliebteste und der beste der damaligen Liedermeister, Haußmann und Haßler, soviel wie keine Neuauflagen mehr erleben: „der Zeitpunkt um 1610 bedeutet gewissermaßen die Krisis des italianisierten Liedes. Entweder erfolgt nun eine rückläufige Bewegung, indem sich der fremde Einfluß als unfruchtbar erwiesen hat, oder die Verwelschung macht weitere Fortschritte. Denn jeder unsichere Schwebezustand verlangt auf dem Gebiete der Geistesgeschichte

[1]) Theodor Kroyer, Dialog und Echo in der alten Chormusik, Jahrbuch Peters XVI (1900), besonders S. 16, 24, 32.

[2]) Über Quodlilet s. Elsa Bienenfeld, Wolffgang Schmeltzl und sein Liederbuch, S. der IMG. VI (1904/05).

ebenso wie im Reiche der Natur nach einem endgültigen Ausgleich und einem stabilen Ruhepunkt". In der Tat, jener Typus des **italianisierten Liedes**, der um 1600ff. so reichlich vertreten war, zeigt nun eine gewisse Erstarrung und Unfruchtbarkeit. Val. Haußmann, der Hauptvertreter der deutschen Canzonette stirbt 1610; Haßler, die letzte bedeutende schöpferische Potenz, folgt ihm 1612 im Tode nach. Melchior Franck führt den Haußmannischen Typus am treuesten fort. Auch die Villanelle älterer Richtung lebt noch einmal auf, besonders in der großen Sammlung von Paul Kauffmann, Nürnberg 1614 (Regnart, Lechner, Brechtl, Vento). Eine besonders interessante Textkompilation mit originalen Kompositionen ist das Liederbuch des Martin **Zeuner** (1617 mit Texten aus Forster, Lechner 1576, aber auch Nachdichtungen Haußmann's 1606, 1607, 1610). Daneben werden auch Unterlegungen italienischer Kompositionen mit neuen deutschen Texten weiterbetrieben (Morley-Steinbach, welche in der Neuredaktion des Daniel Friederici vorliegen, Rostock 1614/24). Eine kräftige **Reaktion deutscher Empfindungsweise** jedoch — und hier treffen wir auf den „eigentlichen Nerv lyrischer Dichtung" in jenem Jahrzehnt — bedeuten die Sammlungen von Hermann **Schein** (1609), Joh. **Staden** (1606—10), **Lyttich** (1610), **Jeep** (1614) und **Christenius** (1619) und anderen, worin die von Haßler geschaffene musikalische Liedform eingehalten wird. Noch ist also Haßler der ragende Fels. Aber schon treten bei Zange (1611) und in der Auricher Liederhandschrift, wo auf fertige Melodien um 1615 nachträglich Texte hinzugedichtet sind, deutliche Einwirkungen des **französischen Geistes** auf (geistreichelnde Spitzfindigkeiten, französische Terminologie, in letzterer auch zwei französische Melodien). Zur selben Zeit erscheint der Kalvinistenpsalter wieder mehrfach in neuer Vertonung, z. B. von (Geuck u. Moritz von Hessen 1612?) Posthius 1619, Georg Vechner 1619. Michael Praetorius teilt in seiner Terpsichore (1612) nicht weniger als 312 französische Tänze mit, „wie dieselbigen von den frantzösischen Dantzmeistern in Frankreich gespielet" werden. Und Fortunatus Ridt. in dem eine eigenartige Mischung vom fahrenden Musikanten, Glücksritter und ernst strebenden Künstler steckt, war mitsamt seiner hoffnungsvollen Jugend in der Zeit von 1626 auf 1627 in Paris gewesen mit der ausgesprochenen Absicht französische Musik zu lernen; die trug er dann, da er sich bestens darauf verstand in öffentlichen Konzerten sich zu „präsentieren", haufenweise in die Gesellschaft hinein und unters Volk[1]). Wie ein letzter Versuch, der Liedkunst neues Leben einzuflößen, muten uns die **Standeslieder** an, welche für eine ganze Sammlung ein einheitliches Thema festhalten und, rein äußerlich genommen, vielfach vom Eifer, mit Widmungen zu dienen, veranlaßt sind (**Demantius** 1600, **Jeep** um 1610ff., **Weisbeck** 1613, **Rivander** 1621, Erasmus **Widmann** 1622 und 1626, **Dedekind** 1627 (?), **Dilliger** 1632, **Schein** 1634; Mich. **Praetorius** hatte noch Jägerlieder vorbereitet und zählt sie in Syntagma III unter den Werken auf, die der Veröffentlichung harren). Vom alten und eigentlichen **Volkslied** scheint man sich innerlich soviel wie ganz losgesagt zu haben. Jene Äußerung, die ein neuerer Chronist bei Schilderung des Jahresfestes der Delitzscher Cantoreigesellschaft 1621 dem regierenden Bürgermeister in den Mund legt, darf wohl als

[1]) Über Fortunatus Ridt s. Peter **Epstein**, a. a. O., Z. f. MW. V (1922/23), 368f.

Ausdruck der Volksstimmung angesehen werden; sie lautet: „Da die Reuterliedlein aufkommen seind, da kam auch der Krieg"[1]).

Wie weit die Verwirrung, die stilistische Unklarheit gediehen war, geben einzelne Publikationen der evangelischen Kirchenmusik, bzw. evang. geistlicher Musik zu erkennen. Sie beginnt bereits damit, daß Adam Gumpelzhaimer geistliche Lieder im Villanellenstil schreibt (1591), (nachdem Burgk 1572 den Villanellenstil auf lateinische Oden übertragen hatte). Henning Dedekind unterlegt dreistimmigen Liedern (1584/86, 1615), Musculus sodann Canzonetten Vecchi's (1597 [1622]) geistliche Texte; ähnlich versieht Peter Neander italienische Canzonetten „zum bessern und nützlichern Brauch in Kirchen . . . mit schönen Sprüchen" (1614). Der Mode der auf Namen gestellten Tanzlieder folgend, bringt Christian Egenolph Lieder auf sieben der Genesis entnommene Patriarchennamen (1608); in gewissem Sinne als Vorläufer hierfür hatte er in V. Vogt gehabt, der i. J. 1550 „Geistliche Ringeltentze aus der hl. Schrift. Vor die Jugent" herausgegeben hatte. Von Christenius stammt sogar, wie erwähnt, ein Kirchenquodlibet[2]) (1624), nachdem ihm Göldel (um 1600) und ein Anonymus, beide in Praetorius, Syntagma III als Exempel angeführt, hierein bereits vorangegangen waren. Und Michael Altenburg[3]) in Erfurt erscheint mit „Intraden mit 6 Stimmen auf Geigen, Lauten und Orgeln, nebst einer Choralstimme" (1620). Es handelt sich bei diesen Liederheften zwar nur um vereinzelnte Erscheinungen, aber sie vervollständigen das Bild, sie charakterisieren neuerdings die damalige stilistische Verworrenheit.

---

[1]) Arno Werner, Gesch. der Kantorei-Gesellschaften, Leipzig 1902, S. 43; leider ist für diese Stelle kein Quellennachweis vermerkt.

[2]) Solche mehrtextige motettische Gesänge, die bei Mich. Praetorius, Syntagma, Tomus tertius I. Teil, 5. Kap. (Neudruck von E. Bernoulli, S. 30) als Quotlibet bezeichnet werden, erscheinen auch noch von Weichmann, Wert Jaches 1653 durch Neußner in Königsberg neu aufgelegt; von Strutius stammt eines in Ms. Das Modell für Goeldel's Fünf Hauptstücke dürfte unmittelbar oder mittelbar Gombert's vierstimmige Marienmotette mit den vier marianischen Antiphonen sein (s. Ambros, Gesch. der Musik II³, 392ff.; Leichtentritt, Gesch. der Motette, Leipzig 1908, S. 71 vgl. auch Peter Wagner, Gesch. der Messe, Leipzig 1913, S. 119).

In dieser problemreichen Zeit macht sich also nicht nur ein übermäßig konservativer, sondern auch ein retrospektiver und historisierender Zug geltend. Man begegnet außer der mehrtextigen Motette noch den Rätselkünsten (s. o.), einer Vertonung des von der alten Kirche übernommenen (gregorianischen) Chorals, einer choralischen Neukomposition (Besler), dem Gregoriusfest; in Nürnberg wird dann in nächster Zeit eine „überaus preißwürdige Music angestellet" mit starker Betonung der damaligen musikgeschichtlichen Auffassung (s. Elisabeth A. Krückeberg, Ein historisches Konzert zu Nürnberg im Jahre 1643, in A. f. MW. I [1918/19], S. 590ff.).

Eine durch gesellschaftlichen Modegeschmack bedingte stilistische Abbeugung der Kirchenmusik findet sich z. B. auch in dem kath. Kirchenlied „Als ich bei meinen Schaffen wacht" aus dem Cölner Gesangbuch vom Jahre 1623; hier wirkt aber auch noch der Stil der Benedicamus-Domino-Tropen nach (s. W. Bäumker, a. a. O. I, 411, und Böhme, a. a. O., S. 632). Ein anderes, aus der Sphäre der Volkssänger stammendes Beispiel ist das Lied aus der Histori von der Judith „Im Thon Wie der Engelländisch Tantz gesungen wirdt", Innsbruck 1635; da sind also Kriegserlebnis und Tanzliedmode Pate gestanden (s. Bäumker, a. a. O. I, 93).

Interessant dürfte sein, was Zdzislaw Jachimecki, Südliche Einflüsse in der polnischen Musik (Referat auf dem III. Kongreß der IMG., Wien 1909, Bericht S. 156f.) über das Vordringen der Villanella nach Polen mitteilt: Nikolaus Gomołka betont in der Widmung seines Psalters 1580 ausdrücklich, daß er seine Psalmen „nicht für Italiener, sondern für Polen, seine schlichten Landsleute" geschrieben habe; er griff also zu jenem Stil, welcher der volksmäßigste [soll wohl heißen: von aller Kunstmusik der am meisten volksmäßig eingängige] war, nämlich zum Stil der italienischen Villanella.

[3]) Siehe L. Meinecke, Mich. Altenburg (Diss.) S. der IMG V, 1903/04.

Man hatte sich geradezu versteift auf eine mehrstimmige Liedkunst und eine Ablehnung der Monodie.

Da begegnet uns im Jahre 1622 plötzlich das anonyme „Kipp- Wipp- und Müntzerlied"[1]; wie ein rätselhafter Findling nimmt es sich in seiner zeitlichen und künstlerischen Umgebung aus. Voll des bitteren Sarkasmus wendet es sich gegen die gewissenlosen Kriegsspekulanten und die „lange Münze". Ist nicht der Boden, dem das Lied entsprossen ist, echt volksmäßig? Ist nicht das Lied selbst charakterisiert durch volksmäßiges Empfinden (vgl. die beiden Ecksätze) in einer gewiß nicht schlackenfreien, aber doch erheblichen Bildungsstand verratenden künstlerischen Aussprache (vgl. besonders den modulierenden Mittelteil)? Muß man hier nicht an die Worte denken, die Konrad Hagius i. J. 1615 von den Volkstänzen sagt: Er habe Österreich, Böhmen, Polen, Preußen bis Litauen bereist und bei den Musikern häufig Galliarden und Paduanen gefunden, deren Sopran und Baß zwar richtig gewesen, deren Mittelstimmen aber vitiose?[2]) Aus dieser Sphäre der Volksmusik heraus ist das Lied entstanden; ein volksmäßig musikalisches Empfinden, eine echte Musikantennatur hat wieder einmal das Richtige getroffen! Aber ein modehafter Dünkel unter den gebildeten Musikern wollte sich nicht zu einer solchen Kunstsprache verstehen. Es mußte erst die Erkenntnis erwachen, daß der instrumental begleitete Einzelgesang sowohl künstlerisch wie gesellschaftlich angängig ist. Darum noch der größere Abstand, bis einmal das monodische Kunstlied einsetzt!

Hier vor allem, in diesem speziellen Punkte, war also eine neue geistige Einstellung, eine vollständige Kursänderung nötig; und diese vermittelt die Pastorale. Der Österreicher Christoph von Schallenberg, dessen fruchtbare dichterische Tätigkeit besonders von 1585—1595 fällt, und das in Deventer 1602 edierte Liederbuch des Paul von Aelst bringen bereits eine größere oder kleinere Dosis Schäferliches[3]). 1615 erscheint nun eine lateinische Übersetzung von Tasso's Aminta, 1619 eine deutsche von Guarini's Pastor fido. Auch noch über England, Frankreich und Spanien, von all diesen Seiten her fast zur gleichen Zeit strömt die neue Richtung auf Deutschland ein. „Die Einführung des italienischen Schäferspiels in Deutschland bedeutete nun eine anschauliche Interpretation des seither Unverstandenen, und indem man das Versäumte eilig nachzuholen suchte, fiel man in das entgegengesetzte Extrem. Das bezeichnendste Beispiel hiefür ist die Arkadische Hirtenlust des Thomas Sellius (1624), wo bei sämtlichen innerlich ganz unitalienischen Gedichten das Kostüm und die landschaftliche Perspektive des Schäferspiels ganz äußerlich angebracht ist." Bei Schein dagegen erscheinen in den nach ‚villanellischer

---

[1]) Von diesem Lied (H. Kretzschmar, Gesch. des Neuen deutschen Liedes, Leipzig 1911, S. 8 f.) ist leider nur die eine erste Strophe zugängig. Diese bietet zu wenig Anhaltspunkte, um die Heimat des Liedes sicher festzustellen. Die Wortbildung „Wippesgesinde" weist vielleicht auf fränkische, die Verbalform „ [was das für Vögel] sein" hinwider auf tiroler Heimat.

[2]) Paul Nettl, Beiträge zur Gesch. der Tanzmusik im 17. Jahrh., Z. f. MW. IV (1921/22), S. 261; derselbe, Gesch. der Sinfonie und Suite, Leipzig 1921, S. 42.

[3]) Von dem, was die italienisch textlichen Madrigale (z. B. bei Lasso, Vecchi) an Schäferlichem enthalten, soll hier, wo es sich um den Werdegang des deutschen Liedes handelt, nicht weiter die Rede sein. — Nachdem sich in Nürnberg die Schäferei schon 1590 findet (Borinski, Literaturgesch. II, 108), dürften die Singetänze des blinden Ambros Metzger, Venusblümlein, 1611 u. 1612, u. a. wohl auch Schäferliches enthalten.

Invention fingierten und komponierten' Waldliedlein (1621), sowie in der nach ,Madrigalmanier komponierten' Hirtenlust (1624) „die Motive des italianisierten Liedes der vergangenen Jahrzehnte gleichsam in neuem Aufputz, als Modernisierungen im Sinne der Zeit". In gewissen Gelegenheitsgesängen aber, man denke besonders an den Text von „Questione etc., Gerichtlicher Liebes-Handel" (1625) mit der Anlage Accusa, Difesa und Sentenza[1]), hat er die modernen schäferlichen Einflüsse in trefflicher Weise verwertet. Während er in seinen sonstigen Liedern als typischer Vertreter der unklar suchenden, da und dort anklopfenden und letzten Endes doch wieder eigensinnig versteiften kritischen Übergangszeit erscheint, sind ihm gleich Selle auf dem Gebiete der Gelegenheitsgesänge Leistungen geglückt, welche die Liedkunst wieder kräftig vorwärts tragen.

Zwei Bewegungen laufen also nebeneinander her, eine literarische und eine musikalische, und beide haben eine formale und eine inhaltliche Seite. Literarisch macht sich nach einem müheseligen Ringen ein deutliches Abbrechen einer unfruchtbaren Arbeitsmethode, wenn dies Wort hier angewandt werden kann, und ein frischer Einsatz neuer Kräfte geltend. Nicht minder scharf abgesetzt ist die musikalische Linie, die in ihrer Stilistik folgendermaßen verläuft: Regnart-Lasso-Haßler — italienische Liedkomponisten — fremde Tänze, durch welche das Lied in seiner Marschrichtung besonders stark gebunden wird — dazwischen hinein ein Zurückgreifen auf die Stileigentümlichkeiten zur Zeit der Hochblüte des deutschen Liedes (historisierender Zug) — dann rascher Anschluß an harmonische Tonalität und an die Monodie.

Der Ablauf dieser also gearteten Liedpflege erhellt mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit aus einer Statistik über die deutsche Liedproduktion. 1. Numerisches Resultat. Jahrzehnt 1590: Etwa 36 Neuerscheinungen und 15 Neuauflagen; von ersteren sind 5 auf dem Titelblatt als Sammlungen von Singetänzen gekennzeichnet.

Jahrzehnt 1600: Etwa 64 Neuerscheinungen und 18 Neuauflagen; davon befassen sich etwa 24 Publikationen mit Singetänzen, Haußmann allein ist mit 25 Nummern (11 Heften Lieder und 14 Heften Singetänze) vertreten.

Jahrzehnt 1610: Etwa 50 Neuerscheinungen und 17 Neuauflagen; die Singetänze zählen etwa 18; Haußmann kommt nur noch mit 4 Publikationen heraus.

Jahrzehnt 1620: Etwa 29 Neuerscheinungen und 12 Neuauflagen; Singetänze haben zu Anfang dieses Zeitraumes nur noch Melchior Franck und Johann Schulz. — Bereits treten 10 (+ 3) geistliche und 9 weltliche Publikationen, dazu ein paar Gelegenheitsgesänge in Einzeldrucken, mit Monodien hervor.

Jahrzehnt 1630: Nur noch 4 Neuerscheinungen und 11 Neuauflagen. — An Monodien sind es etwa 32 (+ 3) Publikationen mit geistlichen Konzerten und geistlichen Liedern, 4 Publ. mit weltlichen Liedern und Gelegenheitsgesängen.

2. Topographische Charakteristik. Altbayern-Österreich und Schwaben mit den alten Liedzentren München, Wien, Augsburg scheiden bald nach 1600 fast völlig aus. Die Gründe hiefür sind wohl, wie oben bereits kurz berührt, all-

[1]) Vgl. dazu den ähnlichen, aber breiter ausgesponnenen gerichtlichen Liebeshandel in Joh. Rist's Poet. Lustgarten, 1638 (Oskar Kern, Joh. Rist als weltlicher Lyriker, Marburger Diss. 1919, S. 63).

gemein kultureller Art, gehen zu einem guten Teil insbesonders aus all dem hervor, was mit einer näheren geographischen und völkisch-psychologischen Berührung mit Italien zusammenhängt; die bayerisch-österreichische und schwäbische Kultur kann sich eben mit diesen Liedprodukten nicht abfinden[1]) und sammelt bereits ihre Kräfte für eine Aneignung des stile nuovo. Die Liedkomponisten des anfangenden 17. Jahrh. gehören zumeist einem geographisch-völkischen Gebiete an, das von den fränkischen Landen mit den Eckpfeilern Nürnberg-Rothenburg und Frankfurt-hessische Hofhaltung über Coburg nach Obersachsen und Brandenburg-Pommern reicht; daran lehnen sich als seitliche Flügel Niedersachsen und Schlesien an. Nürnberg aber kommt eine maßgebende Führerrolle zu, was sowohl die Vermittlung von Ideen an Norddeutschland wie die Zahl der in seinen Mauern lebenden Komponisten und der hier ausgehenden Druckwerke anlangt. Einen ähnlichen Vorrang nimmt Sachsen ein.

Und das Gesamtergebnis aus diesen Feststellungen lautet dahin: Das weltliche Lied in der mannigfaltigen Prägung des anfangenden 17. Jahrh. ist um 1630 wie ausgestorben; es ist eine Situation, die geradezu einem Bankrott der Nürnberger-sächsischen Liedkunst gleichkommt.

Die Monodie steht aber vor der Türe und fordert gebieterisch Einlaß! Da setzen nun die Gelegenheitsgesänge ein, welche sich förmlich zu einer besonderen Liedgattung ausgebildet haben und eine Mittelstellung zwischen weltlichem und kirchlichem Lied einnehmen. Die Schein, Praetorius, Albert, Rist, die Nürnberger Staden usw. führen die Monodie zuerst in Gelegenheitsgesängen ein. Ähnlich wie die Kammerkantate als Übungsfeld für die Opernkomposition diente, so bedeuten die Gelegenheitsgesänge Vermittlung und Übungsfeld für das deutsche Lied und in starkem Grade auch für die norddeutsche Kantate. In der Übergangszeit vom chorischen zum monodischen Stil war ihnen also eine besondere kunstgeschichtliche Mission beschieden.

Nun ist für uns der rechte Ort, in dem Grundriß, den wir nur in großen Zügen zeichnen konnten, die Verbindungslinien zu ziehen und den Zusammenhang mit Kretzschmar's Buch „Geschichte des [neuen] deutschen Liedes" herzustellen, und das in folgender Formulierung: Als pastorale Dichtung, innerlich mit der Monodie stark verwandt, und Gelegenheitspoesie, schon längst halb kirchlich, halb weltlich ausgerichtet und nun auch einen pastoralen Einschlag annehmend, mit der Monodie, welche auf den Pfaden kirchlicher Tonkunst bereits auf dem Vormarsch ist, endlich zusammentreffen, da entsteht ein neues Gebilde, das neuere deutsche Lied. In den einzelnen Schulen lassen sich aber gewisse Unterschiede nicht verkennen: Das Lied Selles ist mehr auf dem Boden der Pastorale erwachsen; es ist der Vorbote des Hamburger Liedes, welches unter dem Einfluß lokaler Verhältnisse und nicht zuletzt des vielgereisten Schop zum pastoralen Grundton eine charakteristisch französische Färbung annimmt. Die Liedkunst Schein's und Albert's und der Königsberger Schule überhaupt sind dagegen

[1]) Ähnlich urteilt Velten a. a. O., S. 66, bei den Untersuchungen über Schallenberg (in Wien): „. . . befand er sich doch auf einem Gebiete, das mit dem oberitalienischen Leben beständig Fühlung hatte und wo der Ton der italienischen Dichtweise gewissermaßen in der Luft lag, während er im nördlichen Deutschland nur auf Grund italienischer Liedsammlungen künstlich nachgeahmt werden konnte."

zunächst Blüten der Gelegenheitskomposition. Das Lied Hammerstein's und der Sächsischen Schule ist mehr vom concerto ecclesiastico ausgegangen. Das Nürnberger Lied endlich hat eine stark volkstümliche Note.

3. Johannes Kuen und bayerische Liederkomponisten[1])

Zur selben Zeit, wo in rascher Folge Liedschulen da und dort entstehen, schafft in München in aller Bescheidenheit und als Benefiziat in den einfachsten Verhältnissen lebend ein Johannes Kuen. Er ist Dichterkomponist. Bereits 1635, also mehrere Jahre vor Albert, Rist usw., hatte er den Schritt an die Öffentlichkeit gewagt. Er durfte ihn schon um der Texte willen nicht scheuen. Kuen liebt eine stark ausgebaute zyklische Form; er vereinigt gern z. B. 12 Lieder zu je 12 Strophen zu einem Werk. Darüber kann kein Zweifel obwalten, die Überschätzung der Form hat zum Nachteil ausgeschlagen, Kuen verliert dadurch dichterisch an Schärfe und plastischer Kraft. Inhaltlich aber nötigt er uns wieder alle Hochachtung ab. Während ein Albert, Rist, letzterer unter einer Selbstüberhebung, die ihresgleichen sucht, in lauter Gelegenheitsgesängen und einzelnen Liedern sich förmlich verzetteln, ist Kuen mit schwierigsten Problemen und großen Zyklen beschäftigt. Man vergegenwärtige sich nur, wie er das Heilandsleben oder das Marienleben behandelt (Tabernacula pastorum (1650) etc.; Epithalamium Marianum (1636) etc.; jeder dieser Vorwürfe umfaßt mehrere Zyklen) oder wie er das „Mausoleum Salomonis, Der Potentaten Grabschrifft“ (1641) oder den „Todten Tantz“ (1644)[2]), der vielleicht als sein bestes Werk gelten kann, zur Darstellung bringt. In seiner Musik fließt eine prächtige melodische Ader; die Lieder sind vornehm und dabei zugleich volkstümlich geprägt und scharf umrissen. Die Kontinuobegleitung bewegt sich in logisch entwickelter Harmonik, der sich zielbewußt um Tonika und Dominante gruppiert, und hat sich sehr frei gemacht von jener „richtungslosen Harmonik“, welche das Chorlied der Lassoperiode kennzeichnet und als Erbgut z. B. in Albert's Liedern noch reichlich nachwirkt.

In diesen Häuptern Albert (auch Rist) und Kuen stehen sich also, was die Dichtung anlangt, kleine Formen mit meist recht bescheidenem Inhalt und eine bereits überreife Formkultur mit großzügig durchgeführten Vorwürfen, eine allzu sehr an der Oberfläche bleibende Allerwelts-Gelegenheitsreimerei und eine individuelle, aus religiösem Erleben schöpfende Kunst gegenüber. Noch interessanter ist die Betrachtung der Musik. An Kuen gemessen zeigt es sich, daß beim Königs-

---

[1]) Über Kuen s. B. A. Wallner, im Peterskalender München 1920, und in Z. f. MW. II, 445 (Bericht über Ortsgruppenvortrag); ferner O. Ursprung, in Musica sacra, 1921, S. 17ff. und 96ff. (3 Proben seiner Liedkunst).

[2]) Ein Totentanz kommt bereits vor im Liederbuch von Adam Haßlmair aus Bozen (Augsburg“ 1592). Dann erscheint „Der Todten Tantz usw. Im Thon: Wie man die Kaiserin singt. Augsburg o. J. [1625]; Textanfang: „Wohl auff mit mir auff diesen Plan.“ (Vgl. damit den Anfang bei Johannes Kuen!). Ein anderer „Todten Dantz Oder Klaglied usw. auf den Hintritt der Kaiserin“ usw., Amberg 1653; der Text ist nach einem lateinischen Trauergesang von Jakob Balde (1649) durch Kuen übersetzt. (Bäumker, a. a. O., III, S. 38 u. Nr. 64, S. 53; IV, S. 34 u. 43, Nr. 361 [nicht 341].) Zum Thema Totentanz s. B. A. Wallner, Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz, in Z. f. MW. VI (1923/24), S. 73f. Zu Kuen's „Mausoleum“ ist in formalem Betracht die oben genannte Kriegskomposition von Voita anzuziehen, in einem anderen Sinne ferner Abraham Megerle, Speculum musico mortuale (s. Deutinger's Beiträge zur Gesch. des Erzbistums München u. Freising, Bd. VI, München 1854).

berger Lied der Unterbau im wesentlichen der alte geblieben („richtungslose Harmonik") und darüber eine moderne Melodie gesetzt ist, daß es in der Tonkunst ebenso wenig wie in der Dichtung die neue italienische Art innerlich verarbeitet, sondern einfach übertragen hat. So tritt zu den äußeren Merkmalen (innerhalb der Reihe der Gelegenheitsgesänge) ein inneres Kriterium von entscheidender Bedeutung, welches die Provenienz des Königsberger Liedes bestens klarlegt: es kommt vom Chorlied her. Und nun sehen wir hier mit besonderer Deutlichkeit, wie ungemein schwer für die Übergangszeit die Umstellung von dem einen Stil zum andern war!

Kretzschmar kennt in seiner „Geschichte des deutschen Liedes" unseren Johannes Kuen nicht, wie er sich überhaupt über süddeutsche Liedkunst im 17. Jahrh., vom Nürnberger Kreis abgesehen, fast völlig ausschweigt[1]). Aber eine überreife Formkultur wie bei Kuen setzt bereits durch ihre bloße Existenz notwendig eine längere Entwicklungsreihe voraus. Auch ist es von Anfang an undenkbar, daß Süddeutschland, das für die Monodie das Durchzugsgebiet auf ihrem Wege nach dem Norden, die Heimat Aichinger's und Klingenstein's und so vieler Frühmonodisten ist, wo ferner Heidelberg mit Scaliger die Vermittlung auch der Renaissancepoesie an Opitz und Norddeutschland übernommen hatte[2]), daß also Süddeutschland von der weiteren Strömung unberührt geblieben sei. Zunächst sehen wir zwar nur Anfang und Ende dieser süddeutschen Entwicklungsreihe; aber „die Geschichte kennt keine Sprünge"; wir haben also die Verbindungsglieder zwischen Aichinger und Kuen, die Vormänner Kuen's zu suchen.

Da sind einmal die Komponisten lateinischer Kirchenmusik zu berücksichtigen. Und deren fanden wir oben eine recht ansehnliche Schar. Weiters kommen jene Kreise in Frage, aus welchen die lateinischen Schuldramen hervorgegangen sind; denn Kuen hat am Jesuitenkolleg in München seine Studien gemacht und sich nachweislich als Träger sogar der Hauptrolle an den Aufführungen beteiligt. Die Namen dieser dramatischen Komponisten sind noch in Dunkel gehüllt; auf einen aber darf man mit aller Bestimmtheit hinweisen, auf den obengenannten Victorismus, der von etwa 1591—1624 am Jesuitenkolleg als Kapellmeister wirkte[3]).

---

[1]) Hier sind also die Quellen erst zu bearbeiten, wie dies z. B. Arnold Schmitz-Bonn für Cöln getan hat (s. A. f. MW. IV [1921] und Z. f. MW. IV [1921]). Einen großen Teil der künstlerischen Bestrebungen, die anderswo für das Lied aufgewendet wurden, nahmen in Süddeutschland die besonders eifrig gepflegten Schuldramen (s. hierüber die gute übersichtliche Darstellung in Anselm Salzer, Gesch. d. deutsch. Lit. I [1912], 601—608) in Beschlag. Im allgemeinen sind in Süddeutschland nur wenig Liederbücher gedruckt und noch weniger erhalten worden. Durch den 30jährigen Krieg, bei der damaligen Kräfteverteilung (das protestantische Nord- und Mitteldeutschland, verstärkt durch Schweden und Frankreich, gegen das kath. Süddeutschland, und wir kennen die Wirkungen einer solchen Kräfteverteilung nunmehr aus eigener Erfahrung!) konnte es nicht anders kommen: der Musikdruck, bes. für die häusliche Musikpflege, liegt darnieder.

[2]) Siehe oben Schallenberg, ferner Borinski, Poetik u. Renaiss., und A. Salzer, a. a. O. II, 634 (Heidelberger Dichterkreis). In diesem Zusammenhang darf auch verwiesen werden auf deutsche Schuldramen und Weihnachtsspiele, die ihren Weg vom Süden nach dem Norden nahmen, z. B. Almanser (Schulteufel) von Wickram in Kolmar ist Vorbild für die Dichtungen eines Hayneccius, Pondo und Ayrer. S. Salzer, a. a. O., I, 584f.; über Weihnachtsspiele und Pondo s. insbesondere Aug. Hartmann, Oberbay. Archiv 1875.

[3]) Vielleicht kommt auch in Betracht Jakob Bidermann, „der bedeutendste unter den Jesuitendramatikern", in Augsburg ausgebildet (vgl. DTB X, Gumpelzheimer-Band, bearbeitet von Kroyer), dann bis 1622 am Münchener Kolleg als Lehrer tätig (s. Salzer, a. a. O., I, 608).

Dichterisch aber steht Kuen in engster Verbindung mit jener Gruppe, welche die Jesuiten in München, Cöln und Würzburg umfaßt, besonders Friedrich von Spee, den Verfasser der Trutznachtigall, ferner Konrad Vetter, Georg Vogler[1]). Diese alle haben sich auch mit Erfolg als Komponisten versucht; sie sind Liedersänger, Monodisten. Sie halten sich aber, eine Folge der jesuitischen nüchternen Geistesdisziplin, in ihren Dichtungen im allgemeinen frei von der erkünstelten Naivität und den Verstiegenheiten pastoraler Spielereien und wahren den Zusammenhang mit dem (kirchlichen) Volkslied. Letzteres ist an Vogler deutlich zu sehen; an Spee ist es bereits Riemann aufgefallen; bei Kuen ist es an seinen Gesängen überhaupt und nicht zuletzt an seinen Ruefliedern zu bemerken. Und hierin finden wir auch die Erklärung für die harmonisch-tonale Haltung der Lieder Kuen's.

Nachdem Kuen mit seinen Liedern die neuen Bahnen beschritten hatte, gesellten sich in Bälde mehrere Weggenossen und Nachfolger zu, besonders der Jesuit Jakob Balde, bekannt unter dem Namen „der deutsche Horaz", der 1638 aus Ingolstadt, wo in studentischen Kreisen frisch und froh gesungen wurde, nach München kam und mit Kuen in Freundschaft sich zusammenfand, ferner der Jesuit Albert Kurz in Augsburg, der Altöttinger Kanonikus Abraham Megerle, der Kapuziner Procopius in Salzburg, der sich mit dem Passauer Domorganisten Georg Kopp als Tonsetzer verband, der Oberaltaicher Prior Balthasar Regler[2]), der Kapuziner Romanus Vötter, genannt Laurentius von Schnüffis[3]); ihre Publikationen alle gehören der Mitte des Jahrhunderts an. Gegen Ende desselben folgen die Liederbücher der Kurfürstin Maria Antonia, welche zu den besten der damaligen Sammlungen zu zählen sind. Vielleicht mehr als in Norddeutschland, liegt hier die Liedpflege in Händen der Geistlichkeit und ist sie auf einen religiösen Ton eingestimmt. Ihr Charakteristikum aber ist die enge Verbindung mit den Volkslied.

In den sechziger und siebziger Jahren hat das junge monodische Lied in raschem Anstieg einen ersten Höhepunkt erreicht und ist auch schon in eine lebensgefährliche Krisis geraten. Über Deutschland bricht die „liederlose Zeit" herein, die literarisch-musikalische Fremdherrschaft der Opernarien usw. Warum denn diese tragische Wendung? Nun rächte es sich eben, daß bereits die deutschen Huma-

---

[1]) Über Vetter, Vogler usw. als Dichter s. Salzer, a. a. O. — In Vogler's Katechismus (einstimmig mit Bc, Würzburg 1630) zeitigt der experimentierende Zug, welcher der damaligen Liedkunst eigen ist, ein formal interessantes Lied: Es „sollen die Reyen in zwei Chören [Knaben und Mädchen] gegen einander also gesungen werden, daß nach zwo Strophis [vom „gemainen Hauff", d. i. den Erwachsenen] ein Intercalar Verß [Kehrvers] werd eingemengt." Aehnliches kommt ja auch schon früher vor (Leisentritt 1567, s. Bäumker, a. a. O., I, 295 u. II, 346); die alte antiphonale Singweise (P. Wagner, Gregorianische Melodien I³ [1911], 144 ff.) ist also auf den kirchlichen Volksgesang übertragen. — Von den Katechismusliedern geht, soviel ich sehe, auch die Vertonung der Sieben Worte am Kreuz (Zindelin 1615; Samuel Besler, Heptalogus in cruce ad ipsum cruxifixum directus, Voce sola c. Basso gen. pro org. 1624; J. Rist, Passionsandachten 1664?), ebenso die der Sieben Schöpfungstage (Christoph Werner 1649) aus.

[2]) In Eitner's Quellen-Lexikon I, 321 unter Balthasar aufgeführt.

[3]) Sein bewegtes Leben (auch Schauspieler) mündete in die Klosterzelle ein; seiner künstlerischen Einstellung gemäß wirkte er hier als Dichterkomponist weiter; dabei kommt er in textlichem Betracht zu einer Übertragung des Renaissanceromans auf die Erbauungsliteratur. (Nikolaus Seid, Laurentius von Schnifis, der Sänger aus dem Drusental, in Die Kultur, Vierteljahrschrift der Österr. Leogesellschaft, VIII [1907].)

nisten es nicht zur Schöpfung eines neuen Kunstideals gebracht haben, in dem das Antike mit dem Nationalen harmonisch sich geeint hätte; es rächt sich ferner, daß die Pastorale in einer förmlichen Überstürzung angenommen worden und die Umbildung der poetischen Formen nach fremden Mustern geschehen ist, die einer Renaissance entlehnt wurden, wie sie sich in Frankreich und Italien entwickelt hatte. „Die Sehnsucht nach dem Hirten- und Feldleben, nach der Ruhe und dem Frieden einer erträumten seligen Unschuldszeit" lag jener Zeit im Sinn. „Wenn irgendeine Nation des damaligen Europa, so war Deutschland vornehmlich berechtigt dazu; aber auch wenn irgendeine Poesie nicht für diese notwendig süßlich und affektiert werdende Geschmacksrichtung geeignet war, so war es die deutsche." So hat also die Pastorale, welche vor allem das deutsche monodische Lied ins Leben gerufen hat, auch wieder das meiste dazu beigetragen, ihm ein frühes Grab zu schaufeln. Indessen wäre es ungerecht, für alles die Dichtkunst verantwortlich zu machen[1]). Es sei nicht übersehen, auch die Musiker haben die Liedmonodie nicht allzu tief erfaßt. Martin Opitz hatte in seinem Buch von der deutschen Poeterei von Gedichten geredet, die in geschwinder Anregung, ohne Arbeit von der Hand weg gemacht werden. Albert und Weichmann, Kuen und Vogler usw. sprechen in ihren Vorreden fast alle davon: Man wolle nicht dafür halten, daß sie mit den Melodien gedächten große Kunst an den Tag zu geben; jeder, der etwas singen kann, vermöchte wohl leichtlich ähnliche Melodien zuwege zu bringen (Albert, Erster Teil der Arien, 1638). Da schätzen die Musiker ihre Melodie für etwas Geringes, etwas Sekundäres ein. Man war sich über Monodie und Lied besonders über das Verhältnis von Wort und Ton nicht recht klar geworden, faßte Dichtkunst wie Musik, Schaffensprozeß wie Kunstgenuß als ein heiteres Spiel auf. Der Ernst für diese Dinge ist jener Zeit in derselben Weise abhanden gekommen, wie die Anschauungen über Wesen und Formen eines musikdramatischen Werkes, die kurz vorher sich ausgeprägt hatten. Für Johann Rist z. B. gelten als Ideal „diejenigen Trauer- und Freudenspiele, welche von wolgeübten Spielern in ungebundener Rede mit untermengeten beweglichen (!), in die Musik versetzten Liedern und Reimen den Zuschauern vorgestellet werden"[2]); das Gespenst der leichten Dialogoper tritt bereits hervor und

[1]) Borinski, Gesch. d. deutschen Literatur, II. Teil [1893], 184. — Es muß „auffallen, daß Rist von Anfang an behauptet, alles in den Liedern Gesagte sei bloße Fiktion, nichts beruhe auf einem wirklichen Erlebnis. . . . Und mit derselben Absicht, das Geschilderte als nicht selbsterlebt hinzustellen, versichert er so und so oft, seine Liebeslieder seien Übersetzungen aus fremden Sprachen" (Oskar Kern, Joh. Rist usw., S. 22). Da können wir nicht anders, als dem Urteil Borinskis über Gelegenheitspoesie und Renaissancedichtung beipflichten, so scharf schneidend dasselbe auch ist. Er sagt: „Die poetische Kunst kennt kein Kunstgewerbe, als welches man diese oft geschickte, oft glänzende und virtuose Poesie bezeichnen könnte. . . . Die Armseligkeit und das ewige Einerlei der Stoffe, die einreißende Phraseologie, die Verlockung zu leerem Geschwätz oder zur konventionellen gesellschaftlichen Lüge hätte diesen Leuten [nämlich den Dichtern wie Opitz usw.] dabei auffallen müssen, das geschah jedoch nirgends. Die höfische Renaissancepoesie war eine Gesellschaftsdichtung, der die poetische Sprache gegeben war, um ihre Empfindungen zu verbergen. . . . Sie hob die Lüge als das Wesen der Dichtung theoretisch auf den Schild. Das war im Mittelalter gerade umgekehrt. Der Dichter hätte wenig Effekt gemacht, der gesagt hätte, was ich euch da erzähle oder vorsinge, ist nicht wahr oder bloßer Schellenklang. . . ." Nun war es anders. „Vom Altertum hatte man den Begriff der μιμησις übernommen" und in einer verhängnisvollen Weise angewandt (Borinski, Poetik der Renaissance, S. 67). Die nächste Folgezeit kam also dazu, ihre Liedkunst aus der „Welt des Scheins", des Theaters, der Oper zu beziehen.

[2]) Borinski, a. a. O., S. 256.

verwischt die Grenzen zwischen lyrischem Lied und dramatischem Gesang. Das alles sieht aus wie eine Reaktion gegen den vorherigen schwer lastenden Stil der Humanistenpoeten und der polyphonen Meister, und als wollte man außerdem die Seele entlasten von den erschütternden Eindrücken, welche die letzten schweren Zeiten gebracht hatten. — Was trotz allem an wertvollen Liedern entstanden ist — die Königskinder, „sie konnten zusammen nicht kommen, das Wasser war viel zu tief". Da schufen Albert, Pastor Rist, Hammerschmidt, Adam Krieger, „der erste Klassiker des deutschen weltlichen Liedes", in Königsberg und Hamburg und Sachsen, dem spezifischen Lande des Protestantismus. Johannes Kuen, dem für sein Gebiet gerade in musikalischem Betracht mit kaum geringerem Rechte derselbe Ehrentitel zukommt wie Krieger, lebte seiner Muse in München, der Hochburg der katholischen Liga. Und neben beide Parteien, hüben wie drüben, hatte sich schon seit langem mit lauernder Wachsamkeit das konfessionelle Mißtrauen gelagert[1]). Auf beiden Seiten war es durch die letzten Ereignisse und besonders durch die Schrecken des Dreißigjährigen Bruderkrieges nicht geringer geworden. Den norddeutschen Liedsammlungen, soweit sie sich überhaupt mit weltlichen Themen befaßten, war vielfach auch eine Anzahl geistlicher Gesänge mit auf den Weg gegeben; und Kuen's Harfe war gleich dem Kreise, auf den er sich stützt und der ihn nachher umgibt, fast nur auf einen religiösen Ton eingestimmt. Die Gelegenheitsgesänge fanden im Süden, die spezifisch katholischen Vorwürfe eines Kuen usw. fanden im Norden nicht das volle Interesse. Die geistlichen Texte wirkten wie eine Scheidewand. Nur wenige Liedpublikationen fanden den Weg ins andere Lager (z. B. Balde den nach Nürnberg) und konnten Verständnis dafür wecken, daß da drüben auch edelste Kräfte am Werke sind, um dem deutschen Volke ein modernes deutsches Lied zu schenken.

Fürwahr, sobald man von den einzelnen Stadien liedtechnischen Fortschrittes absieht und einmal den Blick vom Gewordenen auf das Werden, auf eine Ideengeschichte des deutschen Liedes lenkt, bietet die deutsche Liedproduktion schon das ganze 17. Jahrh. hindurch ein wenig erhebendes Bild: sie ist das getreue Spiegelbild von jenem Zustand unseres deutschen Vaterlandes, da es aus vielen, ja aus tausend Wunden blutete. — So kam denn jenes Ergebnis, das zum Weinen traurig ist: wieder einmal wurde Deutschland durch die berühmte Uneinigkeit und übergroße Ausländerei um eines seiner wertvollsten kulturellen Güter betrogen. Erst nach schmerzlichem Entbehren und nachdem es das Los literarisch-musikalischer Fremdherrschaft gekostet hatte, rafft es sich wieder auf und gelangt nun in kürzester Frist und endgültig in den Besitz seines Liedes, in den Besitz einer Liedkunst, die in ihrer Herrlichkeit alle Welt überstrahlt.

[1]) Kretzschmar, Gesch. d. n. deutsch. Liedes, S. 106, ahnt etwas von diesem konfessionellen Mißtrauen, trifft aber in seiner Darstellung die Sache nicht ganz.

———

Anhang: Typographische und bibliographische Übersicht.

I. Die Gelegenheitsgesänge (Einzeldrucke) von 1560 bis 1649.

a = Süddeutschland.
α = Altbayern, Österreich.
β = Schwaben bis Elsaß.
γ = Franken (mit Einschluß rheinischer Lande).
b = Obersachsen.
c = Thüringen, Hessen.
d = Niedersachsen.
e = Schlesien.
f = Brandenburg, Pommern.
g = Altpreußen.

Die Zeiträume sind nach Jahrzehnten zusammengefaßt. — Die Drucke sine anno wurden nach den Anhaltspunkten eingestellt, die in Lebensumständen oder anderen Werken der Verfasser gegeben sind. — Durch Hervorhebung des Wirkungsortes des Komponisten will die Zusammenstellung zugleich einen Beitrag zur (kurz ausgedrückt) musikalischen Ortsgeschichte liefern. Wenn derselbe nicht bekannt ist, wurde der Druckort in Klammern beigesetzt. — Die am Zeilenende angegebenen Zahlen (2), (3) usw. bezeichnen die über 1 hinausgehende Zahl von Gel.-Ges. des betreffenden Komponisten. — Die im Text erwähnten politischen Gelegenheitsgesänge sind im allgemeinen hier nicht wiederholt.

Bis 1560:

Boemus, Joannes, Ode auf die Stadt Ulm, 1515; Dietrich Sixt, Konstanz (?), Epicedion auf Thomas Sporer, Straßburg, 1534; Walther, Johann, Torgau, zur Einweihung der Schloßkirche, 1544; Ducis, Benedikt, Ulm (?), an Maria, Schwester Karl V, Augsburg, 1548; Reusch, Johann, Wurzen (?), Hochzeitscarmina, Trauergesang, 1550 ff.; Anonymus, „Epithalamion", (ohne Ort), 1555; Finck, Hermann, Wittenberg, Hochzeitscarmina (Trauergesang?), 1555 ff.; Barbarinus, Lup. Manfr., St. Gallen, Panegyrikus auf die schweizerischen Staaten 1558; Meier, Andreas, am dänischen Königshof, Epitaphium, 1559.

1560:

a) Handl, Adam (Wien), 1561.

γ) Anonymus, „Epithalamion", Nürnberg, 1568.
Gerlach, Dietrich, Nürnberg, 1568.
Hartfelder, Georg (s. Serranus), 1566.
Herman, Nikolaus, Eger i. Böhm., 1564 (4 Lieder vom christl. Ehestand und Hauswesen).

b) Freund, Cornelius, Zwickau, 1568.
Wessalius, Johannes, Dresden, 1568.
Wolfart, Michael, (Jena), s. a.

d) „Carmen scholasticum" (Münster), 1562.
Dreßler, Gallus, Magdeburg, 1566.

e) Duquesse, Michael, Olsen, 1566.
Kinner, Martin, s. l., 1567.

f) Crapius, Andreas, (Wittenberg), 1568.
Furnerius, Giselin, Brandenburg, 1564.
Hertel, Johann, (Wittenberg), 1568.
Mauverus, Thomas, Lübeck?, 1561.
Prätorius, Christoph, Wittenberg, 1560.
? Radickius, Gg., Wittenberg, 1567.
de Rivulo, Francesco, Danzig, Ms. 1562.
Roenner, Wilhelm (Wittenberg), 1567.
Serranus, Joh. B., (Wittenberg), 1566.
Schmaltzing, Theophil, (Wittenberg), 1566.

sine loco: Runtzelius, Wolfg., „Eccl. Curianae organista", 1569.

1570:

β) Schede, Paul, genannt „Melissus", Heidelberg, 1577 (3).

γ) Meiland, Jakob, Ansbach, Frankfurt a. O., s. a. (3).

b) Cellarius, Valentin, Geithain?, s. a.
Dietrich, Georg, Meißen, 1573 (1 Buch).
Freund, Corn. (s. o.), Zwickau, Ms. 1575 (+ 1 s. a.).

c) Burck, Joachim, Mühlhausen, 1572 (f) (2?)
Steurlein, Joh., Wasungen, 1577.

d) Bonus, Joachim, Ülzen?, 1579.
„Carmen schol." (s. o.), Münster, 1574, 1576.
Heinsius, Peter, Salzwedel, 1579 (3).
Schröter, Leonhard, Magdeburg, 176 f. (2).

f) Cornarius Friedericus (Wittenberg), 1577 (+ 1 s. a.)
Finckius, Joachim, Wittenberg, 1571 (2).
Heckſamius, Wolfg., Brandenburg, 1571 (2).
Langius, Gregor, Frankfurt a. O., 1574.
Rivent, Joachim aus Brandenburg (Wittenb.), 1571.
Thalmann, Wolfgang, Berlin, 1575.
sine loco: Welther, Konrad, „Corbachiensis“, 1572.

1580:
α) Handl, Jakob, Prag, 1589.
Molitor, Georg, Lobkowicz bei Prag, 1585 (3).
β) Hitzenauer, Chriſt., Lauingen, s. a. (2).
Rhaw, Wolfg., Tübingen, 1589 (2).
γ) Lechner, Leonhard, Nürnberg?, 1582.
Zimmermann, Felix, (Nürnberg), 1580.
b) Figulus (Hafner?), Wolfgang, Meißen, 1582.
Goetting, Valentin, (Erfurt), 1589.
Riemer, Chriſt., Glauchau, 1584 ff. (2).
Steurlein, Joh. (ſ. o.), Waſungen, Meiningen, 1587.
Weiner, Nikolaus, Wittenberg, 1582.
Winckler, Joh., Görlitz, 1581.
c) Burck, Joach. (ſ. o.), Mühlhauſen, 1583 (Sammlung).
d) Groskurdt, Elias, (Helmſtadt), 1589.
Grothuſius, Arnold, (Helmſtadt), 1586 ff. (2).
Heinſius, Peter (ſ. o.), Salzwedel, 1582 ff. (5).
Holdefreund, Lorenz, Quedlinburg, 1587.
Mancinus, Thomas, Wolfenbüttel, 1589 (2).
Praetorius, Chriſt. (ſ. o.), Lüneburg, 1581 (1 + 2 Bücher).
Schröter, Leonhard (ſ. o.), Magdeburg, 1587.
Syringus, Jakob, Celle, s. a.
e) Heiland, Maxim., Goldberg?, Ms 1589.
f) Langius, Gregor (ſ. o.), Frankfurt, 1581 ff. (5).
Neander, Valentin, Treuenbrietzen, 1584 (2).
Neſer, Johann aus Heilsbronn, (Wittenb.), 1581 ff. (2).
Weſſalius, Joh., Berlin, 1582.
g) Eccard, Johann, Königsberg, (zirka 50 innerhalb längerer Zeit).
Emmelius, Paul, Königsberg, 1587.
Furter, Georg, Königsberg, 1585.
Riccio, Teodoro, Königsberg, 1581 (5).

1590:
β) Haußmann, Valentin, Königsberg-Tübingen, 1592.
Lechner, Leonh. (ſ. o.), Ludwigsburg, 1593.
Rhaw, Wolfg. (ſ. o.), Tübingen, 1594.
Schäffer, Zacharias, (Tübingen), 1593 ff. (2).
Schumarius, Daniel, Tübingen, 1594.
γ) Neſer, Joh. (ſ. o.), Heilbronn, 1596 (3).
b) Avianus, Joh., (Erfurt), 1595.
Demantius, Chriſtoph, Leipzig, 1594 f. (3).
Engelmann, Georg, Leipzig, 1596.
Fritſch, Ambroſius, Görlitz, 1591 (3).
Hachenburg, Joh., Erfurt, 1594.
Langhans, Urban, Zwickau?, 1591.
Pufler, Theophil, (Erfurt), s. a.
Rinckhamer, Martin, (Leipzig), 1591.
Steurlein, Joh. (ſ. o.), Meiningen, 1597 f. (2).
Stollius, Joh., Zwickau, 1596.
c) Burck, Joach. (ſ. o.), Mühlhauſen, 2 Neuauflagen.
d) Crappius, Andr. (ſ. o.), Hannover, 1594.
Drebenſtadius, Paul, (Helmſtädt), 1591.
Freund, Cornel. (ſ. o.), Zwickau, 1591.
Hardenberg, Heinrich, (Hamburg), 1594.
Mancinus, Thomas (ſ. o.), Wolfenbüttel, 1591 f. (2).
Otto, Georg, Kaſſel, 1596.
Palladius, David, Braunſchweig, 1590 ff. (3).
Praetorius, Abraham, 1595.
Weißenſee, Friedrich, Magdeburg, 1599.
e) Clitonius, Joh. Joſ., Liegnitz, 1590.
f) Burmeiſter, Joachim, Roſtock, 1599 (Theoret. mit angehängten Geleg.-Geſ.).
Geſius, Barthol., Frankfurt a. O., 1595 (2).
Lütkemann, Paul, Stettin, 1597 ff. (4).
Pencun, Georg, (Frankfurt a. O.), 1595.
Pittanus, Friedrich, (Bernau), 1595 (3).
g) Celſcher, Johann, (Königsberg), 1596 (3).
Eccard, ſ. o.
Emmelius, ſ. o.
Haußmann, Val., ſ. unter β, (7).

1600:

α) Homberger, Paul, Regensburg, 1601 ff. (14).
Wipacher, Tobias, Regensburg, 1605.

β) Berger, Andreas, Ludwigsburg?, 1609 (Buch).
Hoelzlin, Joseph, Augsburg, 1603 („etliche").
Lechner, Leonh. (s. o.), Ludwigsburg, Ms 1604.

γ) Bundschuch, Martin, (Ansbach), 1609.
Faber, Benedikt, Coburg, 1602 ff. (4).
Getzmann, Wolfg., Frankfurt, 1609.

b) Demantius, Christ. (s. o.), Freiberg, 1604.
Engelmann, Georg. (s. o.), Leipzig, 1600.
Franck, Melchior, Coburg, 1603 (6).
Gerlach, Elias II., Torgau, 1604.
Haußmann, Val., s. o., 1602 (2 + Buch).
Michael, Rogier, Dresden, 1602 (4).
Quitschreiber, Georg, Jena, 1604 (4).
Richard, Valentin, (Erfurt), 1609.
Rosth, Nik., Altenburg und Cosmenz, 1603 ff. (2).
Stollius, Joh. (s. o.), Weimar, 1605 ff. (6).
Vulpius, Melchior, Weimar, 1608 ff (3)
Wend, Johann, Folprihausen, 1608 („etliche").

c) Avenarius, Phil., Altenburg? (Jena), 1608.
Burck, Joach. (s. o.), Mühlhausen, 1604.
Thusius, David, Mansfeld, 1609 (3?).

d) Bumann, Georg. (Magdeburg), 1609.
Crappius, Andr. (s. o.), Hannover, 1600 ff. (4).
Cremcovius, Valentin, Salza, 1603.
Mancinus, Thomas, (s. o.) Wolfenbüttel, 1608 f. (3).
Praetorius, Jakob III., Hamburg, 1606.
Sartorius, Erasmus, Hamburg, 1606.
Sweelinck, Jan Pier., Amsterdam (Hamb.), 1608.
Weißensee, Friedr. (s. o.), Magdeburg, 1600.

e) Besler, Samuel, Breslau, 1607.
Hertell, Tobias, Neisse, 1609.
Zangius, Nikolaus, Breslau, 1602 ff. (2).

f) Dulichius, Philipp, Stettin, 1605.
Gesius, Barth. (s. o.), Frankfurt, 1602 ff. (17).
Gotschovius, Nikolaus, Rostock, 1609.
Hoepner, Stephan, Müncheberg, 1606.
Lütkemann, Paul (s. o.), Stettin, Frankfurt, 1604 ff. (ca. 8).
Neander, Val. (s. o.), Treuenbrietzen, 1607.
Pittannus, Friedr. (s. o.), (Frankfurt), 1606.
Pole, Hans, Berlin, Ms 1607 (2).
Roeselius, Christoph, (Danzig), s. a. Ms.
Strutius, Thomas, Stargard, 1603.

g) Celscher, Johann, Thorn, 1601 ff. (3).
Crocker, Johann, Königsberg, 1604 bis 1624 (13).
Drusina, Pedro de, Elbing (?), 1605.
Eccard, Joh., s. o.
Emmelius, s. o.
Lange, Joachim, Preuß.-Eylau, 1609.
Wehner, Georg Joh., Königsberg, 1606.

1610:

α) Homberger, Paul (s. o.), Regensburg, 1613 ff. (7).
Ursinus, Elias, Linz, 1619.
Wipacher, Tobias, Regensburg, 1615.

β) Mercker, Mathias, Straßburg, 1619 (2).
Veit, Eusebius, Durlach? 161 .

γ) Büttner, Erhard, Coburg, 1618.
Faber, Benedikt (s. o.), Coburg, 1611 ff. (4).
Herbst, Joh. Andr., Butzbach, Darmstadt, 1619 (+ Ms).
Hofmann, Joh. II., (Nürnberg), 1614.
Jeep, Johann, Nürnberg, 1615.
Moltner, Balth., Schleusingen (Coburg), 1614.
Sixt, Wilhelm, Coburg, 1614.
Staden, Johann, Nürnberg, 1615.
Widmann, Erasmus, Rothenburg o. T. 1615.
Zeuner, Martin, Brandenb.-Ansbach, 1612 (2).

b) Altenburg, Michael, bei Erfurt, 1613, 1618.
Calvisius, Sethus, Leipzig, 1615 f. (2).
Demantius, Christ. (s. o.), Freiberg, 1612 ff. (3).
Engel, Christ., Naumburg, 1619.
Engelmann, Georg (s. o.), Leipzig, 1616 ff. (3).
Erich, Nikolaus, Andisleben b. Erfurt, 1615 ff. (3).
Franck, Melchior, s. o. (28!).
Gasmann, Andr., (Leipzig), 1611.
Lyttich, Joh., Leipzig, 1610 (2).

Michael, Tobias, Jena, 1617.
Quitschreiber, Gg. (s. o.), Hainichen, 1614.
Schein, Hermann, Leipzig, 1617 ff. (6, teils m. Bc)
Schultes, Jakob (Leipzig), 1618 (2 m. Bc).
Schütz, Heinrich, Dresden, 1618.
Sidel, Johann, Kölleda, 1614.
Stollius, Joh. (s. o.), Weimar, 1614.
Weisbeck, Nikolaus, Mühlhausen, 1614 (2).

d) Duling, Anton, Magdeburg, 1619.
Praetorius, Andreas, Hamburg, 1610.
Praetorius, Hieron., Hamburg, 1614 (4).
Praetorius, Jakob III. (s. o.), Hamburg, 1615 ff. (3).
Praetorius, Johann II. Hamburg, 1615 ff. (2).
Praetorius, Johann III., Hamburg, 1619.
Praetorius, Michael, Hamburg, 1614.
Rautenstein, Jul. E., Croppenstädt und Halberstadt, 1617 ff. (5).
Speiser, Kaspar, Halberstadt, 1616.
Sweelinck, Jan Pieter, Amsterd., (ohne Druckort), 1617.
Tromsdorfft, Andr., Stetterburg, 1613.
Weißensee, Friedr. (s. o.), Altenweddingen, 1611 ff. (3).

e) Elsbeth, Thomas, Jauer, 1615 f. (2).
Geißler, Georg, Schweidnitz, 1612 f. (2?).
Teschner, Melchior, Fraustadt, 1614 ff. (3).

f) Gesius, Barth. (s. o.), Frankfurt, 1610 ff. (8 + 4 Samml. + ca. 8 s. a.).
Gotschovius, Nik. (s. o.), Rostock, 1610 ff. (3 + 2 „nach Villanellenart" mit 5 St., 1618).
Hoepner, Steph. (s. o.), Frankfurt, 1614 ff. (7).
Jordan, Joachim, Prenzlau, 1611.
Lütkemann, Paul (s. o.), Frankfurt, 1611 (2).
Müller, Ambros., Straußberg (Berlin), 1616 ff. (3).
Patermann, Georg, Rostock, 1610 ff. (2).
Tegenderus, Paul, (Berlin), 1619.

g) Crocker, Johann, s. o.
? Emmelius, s. o.
Heisius, Kaspar, Königsberg, 1610 ff. (4).
Raphun, Martin, Elbing, 1616 (5 St., mit 1 Tanz und Courante).
Schultz, Barthold, Königsberg, 1617.
Stobäus, Johann, Königsberg, 1610 ff. (1 Buch, zur Einführung in ganz Preußen bestimmt).
Theodor, Heinrich, Königsberg, 1619.
Zornicht, Jonas, Königsberg, 1616.

1620:

α) Homberger, Paul (s. o.), Regensburg, 1620 ff. (10).

β) Andrea, Joh. Val., Württemb., Straßb., 1623.
Veit, Eusebius (s. o.), Durlach, Straßb., 1627 (2).

γ) Herbst, J. Andr. (s. o.), Darmstadt, Ms 1622 (2).

b) Albert, Peter, Eisenach, 1628.
Altenburg, Michael, Erfurt, 1620.
Bohemus, Eusebius, Leipzig, 1621.
Demantius, Christ. (s. o.), Freiberg, 1622 (2) + Sammlung 1620).
Engelmann, Gg. (s. o.), Leipzig, 1621.
Falckenhagen, Barth., Annaberg, 1622 (3).
Franck, Melchior, s. o., Coburg, (22).
Hamel, Marcus, (Leipzig), 1627.
Michael, Samuel, Leipzig, 1627 („Canconett").
Püchler, Joh. Christ., Leipzig, 1626 (2 cant c. Bc.).
Schein, Hermann (s. o.), Leipzig, 1620 ff, (60, von 1622 ab auch monodisch).
Schütz, Heinr. (s. o.), Dresden, 1621 ff. (3?).
Trost, Kaspar, Jena, 1621 ff. (2, c. B. c.)

c) Leisring, Volkmar, Nohra bei Weimar, 1624 (Sammlung).

d) Elsmann, Heinr., Wolfenbüttel, 1620.
Grimm, Heinrich, Magdeburg, 1623 ff. (5 + 1 s. a.)
Praetorius, Hieron. (s. o.), Hamburg, 1628 (+ 1 s. a.).
Praetorius, Jakob III. (s. o.), Hamburg, 1628.
Praetorius, Jakob IV, Hamburg, 1625 (4 St. mit Bc).
Schultz, Johann, Lüneburg, 1623.
Selich, Daniel, Wolfenbüttel, 1623.
Selle, Thomas, Heide, 1623—55 (in Ms 26 Ges.).

e) Besler, Simon, Brieg, 1628.
Elsbeth, Thomas, Liegnitz, 1621, 1624 (+ 2 s. a.)
Kemp, Johann I, Jauer-Breslau, zirka 1626 Ms s. a. (monodisch).
Rhoesel, Christ. (s. o.), Freiburg, 1625 (c. Bc.).
Schäffer, Paul, Breslau, 1621ff. (2).
f) Cernitz, Ulrich, Mecklenburg (Rostock), 1622.
Dilliger, Johann, Wittenberg, Koburg, 1620 (6).
Duling, Anton (s. o.), Wittenberg, 1627.
Friderici, Daniel, Rostock, 1620ff. (3+2 Samml.).
Gotschovius, Nik. (s. o.), New Stargard, 1620 (2?).
Herbschleben, Gg., Freienwalde, 1622.
Hoepner, Steph. (s. o.), Frankfurt, 1620 ff. (8?).
Rechtenbach, Ludw., Eisleben, 1623.
Robach, Johann, Cöln b. Berlin, 1621 (+ 2 s. a.).
Sperling, Andr., (Wittenberg), 1626ff. (2).
Weber, Johann, (Berlin), 1620.
g) Crocker, Johann, s. o., Königsberg.
Doeringk, Abraham, Wehlau, 1620 (+ 1 s. a.).
Gyraldus, Jakob, (Königsberg), 1627.
Zornicht, Jonas (s. o.), Königsberg, 1624 ff. (3).

1630:
α) Cretzschmann, Joh., Leibnitz u. Rhoda, 1635.
γ) Nicolai, Mathias, Nürnberg, s. a.
Staden, Sigmund, Nürnberg, 1639.
Dilliger, Johann (s. o.), Koburg, 1632 f. (4?).
b) Engelmann, Gg. (s. o.), Leipzig, 1631.
Franck, Melchior (s. o.), Coburg, (6).
Hammerschmidt, Andr., Freiberg, 1632 ff. (2).
Hauck, Heinrich, Heringen, 1630f. (2).
Michael, Samuel (s. o.), Leipzig, 1630 ff. (4).
Michael, Tobias (s. o.), Leipzig, 1631 ff. (2 + Ms).
Otto, Stephan, Freiberg, 1631 f. (2).
Quitschreiber, Gg. (s. o.), Madel usw., 1634.
Schein, Herm. (s. o.), Leipzig, 1630 ff. (5 + 2 s. a.).
Schütz, Heinr. (s. o.), Dresden, 1630ff. (2).
Ungar, Andreas, Leipzig, 1630ff. (3; 1630 für 2 Cant. u. Bc).
c) Scherffer, Wenzeslaus, Brieg, 1636ff. (3; davon 1636 und 1637 für 3 St. und Bc).
Zimmerlich, Jakob, Borzendorf, 1630.
d) Grimm, Heinr. (s. o.), Magdeburg, 1630 ff. (2)
Meyer, Peter I., Hamburg (?), 1631.
Praetorius, Jakob III (s. o.), Hamburg, 1635.
Praetorius, Joh. III, (s. o.), Hamburg, 1635.
Rist, Johann, Wedel, 1636.
Schop, Johann, Hamburg, 1630 ff. (6; davon 1637 für 2 St. mit Bc).
Schweser, J. Friedr., Hamburg, 1636 (2).
Selle, Thom. (s. o.), Heide, Wesselburen, 1630 ff. (zirka 8 Drucke).
Sweelinck, J. P. (s. o.), Amsterdam, 1638.
f) Fabricius, Jacob, Wolgast, 1632.
Kemp, Johann III, Güstrow, 1634 (2).
Movius, Kaspar, Stralsund, 1633.
Remsched, Johann, Stettin, 1634 (4).
Sylvanus, Melch., Sonnenburg, 1635.
Weida, Michael, Danzig, 1635.
(NB. Ungius, Upsala, 1637).
g) Albert, Heinrich, Königsberg, 1632 ff.

1640:
γ) Herbst, Joh. Andr. (s. o.), Frankfurt, 1649.
Jeep, Johann (s. o.), Hohenlohe-Weickersh., 1640.
Staden, Sigm. (s. o.), Nürnberg, 1644.
b) Hammerschmidt, Andr. (s. o.), Zittau, 1649.
Michael, Tobias (s. o.), Leipzig, 1646 ff. (2).
Rinckart, Martin, Eilenburg, 1645 (2).
d) Cramer, Kaspar, Salza, 1641 (Sammelwerk).
Druelle, Christian, Kellingh. i. Holstein, 1641.
Horst, Johann von, Hamburg, 1640 (2).
Kühn, Georg, Halberstadt, 1644 („zwostimm. . . . neben dem Bc").

Rautenstein, Jul. E. (s. o.), Stettin?, 1645 (monod.).
Rist, Johann (s. o.), Wedel, 1640 ff.
Selle, Thom. (s. o.), Wesselburen, Hamburg, 1640 ff. (3)
e) Hoßmann, Sal., Sagan i. Pol., 1643.
g) Albert, Heinrich, Königsberg, 1632 bis 1651.
Jan, Martin, Königsberg, 1644 (mit BC).
Kaldenbach, Christoph, Königsberg, 1646.
Stobäus, (s. o.), Königsberg.
W(e)ichmann, Johann, Königsberg, 1640—52: ca. 45.

II. Das deutsche Lied (weltlich und geistlich) von 1590 bis 1639.

Bezeichnung der Gebiete (a, α usw.) siehe Tabelle I;
Bezeichnung wL = weltliches Lied, gL oder gG = geistliches Lied oder geistliche Gesänge.
Kursivschrift bezeichnet „Concerte" (ein noch nicht völlig geklärter Terminus technicus) und monodische Musik. Eingeklammerte Daten bezeichnen Neuauflagen.

1590:

α) Fritzius, Joach. Fr., Karpfenberg i. Steierm., gG., 3 gleiche St., 1593.
(Handl, Jakob, Prag, wG I, lat. Quodlibet, 4 St., 1589.)
Haslmair, Adam, Bozen, w u. gL, 4—6 St., 1592.
Orlando di Lasso, München, wL und franz. Ges., 6 St., 1590 (1591).
Regnart, Jakob, Prag u. Innsbruck, wL, nach Art d. Villan. u. Neapolit., 3 St., I—III (1590, 1593, 1597); 4 St., 1591; ital. Canzonen (dch. Ratz mit deutsch. Text unterlegt), 5 St., I—II, 1595.
Turini, Gregorio, Prag, wL (nach Art der welschen Villan.), 4 St., 1590.
de Vento, Ivo, Landshut, wL, 3 St. (1591); 5 St. (1591).
Zacharia, Cesare de, München, wL, Canzonette, Texte ital. u. deutsch, 4 St., 1590.

β) Anonymus, Freiburg i. Br., gG (lat. u. deutsch, Texte nach Synesius von Cyren u. Gregor v. Nazianz), ? St., 1595.
Gumpeltzhaimer, Adam, Augsburg, gL (nach Art d. Villan.), I, 3 St., 1591; (nach Art d. Cancon.) I, 4 St., 1594.
Haßler, Hans Leo, Augsburg, wL (nach Art d. Madrig. u. Canzon.), 4—8 St., 1596, (1597).
(Hoyoul, Balduin, Ludwigsburg, gL für 3 Disk., 1589.)
Reiner, Jakob, Weingarten, wL, 5—7 St., 1593; gL, 3 u. 4 St., 1593.

γ) Anonymus [Göhler, I. 1106—1109], (Frankfurt), wL „Das große Liederbuch" usw. mit 324 (einstimmigen) Liedern (1593); mit 262 Liedern (1593); mit 281 [181] Liedern, 1599.
(Biffi, Gioseffo, wL, ital., lat., deutsch. Cancon. u. 1 Battaglia, 6 St., Nürnberg 1596.)
Brechtel, Nürnberg, wL nach Art d. Villanellen, 3 St., 1589; nach Art der Canzonen, I, 4 u. 5 St., 1590; II, 4 St., 1594 (auch schon 1593?)
Fauerus, Joanninus, Köln, wL (nach Art d. Neapolit.), 4 St., 1596.
(? Raselius, Andr., Regensb.-Heidelb., gG, 5 u. mehr St., 3 Bücher, 1591—1594, 5—9 St., 1595.)

b) u. c) Bodenschatz, Erhard, Leipzig, gG (deutsche Magnifikat) auf die 12 Kirchentöne, 4 St., 1599.
Burgk, Joachim, Mühlhausen, gL, 4 St., (1599); (1596); 1594; Vom christl. Ehestand I (1595), II, 1596.
Calvisius, Sethus, Leipzig, gG, 4 St., 1594 (lat. u. deutsch); 1597 (1598).
Demantius, Christ., Leipzig, Zittau, wL, 5 St., 1595.
Ehrngaß, Cyriakus, (Erfurt), gL (Weihn. u. Neujahr), 4 St., 1596.
Haußmann, Valentin, Gerbstädt, wL, 5 u. 6 St., 1592; 5 u. 4 St., 1594; 5 St., 1597; „Deutsche weltl. Canzonette", 4 St., I, 1596, II, 1597; Tanzlieder auf Namen gestellt, 4 St., 1598; Tanzl. u. Spieltänze, 4 St., 1598 (1599).

Lindemann, Johann, (Erfurt), gL (Weihn. u. Neujahr), ? St., 1598.
Musculus, Balth., Ziegenrück, gL, 4 St., (1597).
Ratz, Abraham, Naumburg, wL I u. II, 5 St., 1595 (= Ausgabe von Regnart, Canzone I, 1574 u. II, 1581, nun mit unterlegtem deutsch. Text).
Rosth, Nic., Altenburg, wL (Tanzl.), 4 St., I, 1593 (1597); II, 1594 (1597).
Schneegaß, Cyriakus, Friedrichsroda, gG, 4 St., 1595 [Satz von Joach. Burck]; Weihn. u. Neujahr, 4 St., 1596; 4 St., 1597. (Sammelband mit Türkengesängen).
Steuerlein, Johann, Meiningen, wL (Einzeldruck), Declinatio vini, 5 St., s. a.

d) Crapius, Andr., Hannover, gG., 3 St. („für junge Knaben leichtiglich"), 1594.
Harnisch, Otto Siegfr., Braunschweig, wL (I, II) u. III, 3 St., 1591.
Meiland, Jakob, Celle, gG, (lat. u. deutsch), 4 St., 1590.
Stephan, Johann, Lüneburg, wL (nach Art d. Madr.) I, 4 St., u. II, 5—8 St., 1599.
Striccius, Wolfgang, Pattensen, wL, 5 u. 4 St., 1593; [wL, 1588, 4 St., „mehrerteils ad pares voces"].
Wend, Johann, (Hamburg), gL, 3 St., I u. II, 1597.

e) Langius, Gregor, Breslau, wL, „Neue deutsche Lieder", 3 St., I, 1584, (1592), (1593), (1598); II, 1586, (1590), (1597).

f) Elsbeth, Thomas, Frankfurt, wL, 5 St., 1599; gG („in Kirchen und Häusern") 5 St., 1599, 3 St., lat. u. deutsch, 1599.
Hoffmann, Martin, Wittenberg, gL (f. Weihnachten), I (lat. u. deutsch) u. II, 4 u. 5 St., 1591.
Lütkemann, Paul, Stettin, (gG u.) wL, Tanzl., 5—8 St., 1597.
Scultetus, Jacob, Wittenberg, wL, 4 u. 5 St., 1590.
Zangius, Nic., Frankf. a. O., Braunschw., g u. wL, 3 St., I, 1594; 5 St., 1597; Quodlibet, 5 St., 1596.

g) Eccard, Johann, Königsberg, gG, 5 St., I u. II, 1597.

1600.

α) Heroldt, Johann, Graz, Altenburg, wL (nach Art d. Canz.), 4 St., 1601; 4 St., 1606.
Lagkhner, Daniel, Lostorff in Steier, wL, 4 St., 1606.
Sartorius, Paul, Nürnberg?, wL (nach Art d. Canz.), 4 St., 1601.
Sayve, Lambert, Prag, wL, 4 St., 1602 (s. Mich. Praetorius, 1611).

β) Anonymus [Göhler, 1. 1111], (Straßburg), wL „Das große Liederbuch" mit 333 Liedern.
Aichinger, Gregor (s. o.), Augsburg, gG (Psalmen u. Lieder), 3 St., 1609.
Berger, Andreas, Ludwigsburg, gG (nach Art d. Vill.) 4 St., 1609.
Gumpeltzhaimer, Ad. (s. o.), Augsburg, gG I, 3 St., (1602); I, 4 St., (1602).
Hölzlin, Joseph, Augsburg, wL I, 4 u. 8 St., 1603; II, 4 u. 5 St. 1604.
Klingenstein, Bernh., Augsburg, gL (Sammelwerk), 5 St., 1604.

γ) Anonymus [Göhler, 1. 1110], (Anstelredam), wL „Güldener Liederschrein" mit 193 Liedern.
Egenolph, Christian, Wertheim, gG, (auf d. Patriarchennamen), ? St., 1608.
Le Febure, Joan, Mainz, gG, 3 St. 1609.
Haiden, Christoph, Nürnberg, wL (u. Tänze, mit auf Namen gericht. Texten), 4 St., 1601.
Hagius, Konrad, Heidelberg, wL, 3 St., 1604.

Haßler, Hans Leo (s. o.), Nürnberg, wL, Lustgarten (Lieder u. Tänze), 6 St., 1601, (1605); Neue teutsche Gesang (nach Art d. Madr. u. Canz., auch Tänze), 4—8 St. (1604, 1609); gG, Psalmen u. christl. Gesänge, 4 St., 1607; Kirchengesäng, 4 St., 1608.
Hasz, Georg, Nürnberg, wL, Tanzl. auf Namen gericht., 4 St., 1602.
Jeep, Johann, Nürnberg, wL, Studentgärtlein I, 3—5 St., 1605 (1607).
Kaufmann, Paul, Nürnberg, wL, Quodlibet (Sammelwerk), 5—8 St., 1609.
Myller, Andreas, Frankfurt, wL, deutsche Canz. I, 4 St., 1600; II, nach *„Art der ital. Concerte"*, 4—8 St., 1603; III, mit unterl. deutsch. Text, dch. Lundorff herausg., 3 St., 1608; ital. Madrig. mit unterlegt. deutsch. Text, 5 St., 1608.
(?Posthius, Johann, Germersheim, gG, 4 St., 1608.)
Schaerer, Melchior, Widern?, gG, I u. II, 3 St., 1602; g u. wL, III, 3 St., 1602.
Staden, Johann, Nürnberg, wL (nach Art d. Villan. [u. instr. Balletti]; 3—5 St., 1606; 3—8 St., 1609; 4 St., 1609.
Staricius, Johann, Frankfurt, wL (nach Art d. Madr. [teilweise v. Morley-Haußmann] u. Tanzl.), 5 St., 1609.
Widmann, Erasmus, Rothenburg o. d. T., wL, Kurtzweil, 4 St., I, 1606; II, 1607; Martins Ganß, 4 St., 1609.

b) Bodenschatz, Erhard, Schulpforta, gG, 4 St., 1608.
Calvisius, Sethus (s. o.), Leipzig, gG, 3 St., 1603; 4 St., (1605), (1605)
Carstadt, Johann, . . . ? . . w u. gL, 3—6 u. 8 St., 1609.
Demantius, Christoph (s. o.), Zittau, Freiberg, wL, „Tympan. militare" I, 6 St., 1600; Tanzl. I, 4 u. 5 St., 1601; II, 6 St., 1608; farrago, deutsche Madrig., Canz. u. Villan., 6 St., Echo u. Dialoge, 8 St., 1609.
Franck, Melchior, Koburg, wL, Bergreihen, 4 St., 1602; Reuterliedlein, 4 St., 1603; Deutsche Reime, 4 St., 1608; Lieder u. Tänze I, 4—8 St., 1604; II, 4 St., 1605; Quodlibet 1602—1606; Echo, 8 St., 1608; gL, 5—8 St., 1608.
Fritsch, Balthasar, Leipzig, wL (nach Art d. Madr.), 5 St., 1608.
Ghro, Johann, Meißen, wL, Quodlib., 4 St., 1606.
Haußmann, Val. (s. o.), Gerbstädt, wL, 4 u. 5 St., 1602; (Extract I, 5 St., 1603; II, 4 St., 1604); Tanzl. auf Namen gest., 4 St., (1600, 1602, 1604, 1606, 1608); Tanzl. u. Spieltänze, 4 St. (1600, 1602, 1604, 1606); Venusgarten (Tanzl.), 5 St., I, 1602, II, 1603; Auszug aus Tanzl. u. Venusg., 4 u. 5 St., 1609; aus Morley's Tanzl. mit deutsch. Text, 5 St., 1609; mit unterlegt. deutsch. Texten: Villan. u. Neapolit. von Luc. Marentio, 3 St., 1606; Canzon. von Hor. Vecchi, 3 St., 1606; Tricinien von Jac. Gastoldi, 3 St., 1607; Neukomp. n. A. d. Canz. u. Madr., 4—8 St., 1608.
Lyttich, Johann, Eisleben, wL (u. Spieltänze), 4 u. 5 St., 1609.
Morley, Thomas (s. o.), London, wL, (ital. Ballette), siehe Haußmann.
Musculus, Balth. (s. o.), Ziegenrück, gG, 4 St. (1602, 1609?)
Schein, Hermann, Leipzig, wL, Venus Kräntzlein (Lieder u. Tänze), 5 St., 1609.
Thyselius, Benedikt, (Wittenberg), gG, 4 St., 1604.

c) Burgk, Joach. (s. o.), Mühlhausen, gG, 4 St. (1699).
Geuck, Valentin, Hessen-Kassel, wL, 3 St., 1603.

d) Harnisch, O. Siegfr. (s. o.), Braunschw.-Osnabrück, wL, 4—6 St. u. Echo, 8 St., 1604.
Striccius, Wolfg. (s. o.), Pattensen, wL, 3 St., 1600.

e) Besler, Samuel, Breslau, gL, 5 u. 6 St., 1602; Weihnachtsl., 4 St., 1609.
Elsbeth Thomas (s. o.), Coburg-Liegnitz, gG, 6 St., 1600 (lat. u. deutsch); w u. gL, 3 St., 1602; 5 St., 1607.
Rantzius, Melchior, aus Schlesien, (Nürnberg), wL, 4 St., 1602, Quotl. 6 St., 1602.

f) Enodius, Moritz, . . . ? . . . wL, 5 St., 1601.
Gesius, Barthol., Frankfurt a. O., gG, 4 u. 5 St., 1601; 4 St., 1603; 4 St., 1605; 5 St., 1605, (1607); 4 St., 1607.
Görlitz, Friedr., (Frankf. a. O.). gL, 4 u. mehr St., 1601,
Lang, Balthasar, Fürstenwalde, gL (nach Art d. Villan.), 4 St., 1605.
Lyrmann, Joachim, (Frankfurt a. O.), gL (Neujahr), 5 St., 1606.
Mors, Anton, ?, Ms, 4 u. 5 St., ca. 1600.
Neander, Valentin, Treuenbrietzen, gL, 4—8 St., 1601.
Steuccius, Heinrich, Wittenberg, wL (u. instr. Tänze) I, 5 St., 1602, II, 4 St., 1602, (1603); III (Canzon.), 4 u. 5 St., 1604, I u. II (1604).
Zangius, Nik. (s. o.), Danzig, Berlin, wL, 4 St., 1603.

g) Celscher, Johann, Marienwerder-Thorn, wL (nach Villan.-Art), 4 St., 1600.
Lange, Joachim, Culm, wL (nach madrig. Art), 3 St., 1606.

1610.

α) Brassicanus, Johann, Linz, gG, 4 St., 1615 (1616).
Peuerl, Paul, Steier, wL, 5 St., 1613.
Regnart, Jakob (s. o.), Prag u. Innsbruck, wL, nach Art d. Villan. u. Neapolit., 3 St., I—III (1611).
Sayve, Lamb. (s. o.), Prag, wL, 4 St. (1611).

β) Aichinger, Greg. (s. o.), Augsburg, gL, 4 St., 1613.
Gumpeltzhaimer, Ad. (s. o.), Augsburg, gL, 3 St., I (1611), (1619); II 1611, (1619); 4 St., I (1619); II 1619; 4 St., 1617; 4 St., 1618.
Zindelin, Philipp, Augsburg, gG (Klagelieder aus d. 7 Worten am Kreuz), 3 St., 1612.

γ) Büchner, Joh. Mar. (Nürnberg), wL (Vill. u. Tänze), 4 St., 1614.
Haiden, Christoph, Nürnberg, wL (Tanzl. auf Namen gerichtet), 4 St., 1614.
Haßler, Hans Leo (s. o.), Nürnberg, wL, Venusgarten 4—6 St., 1615; Lustgarten, 6 St., (1610).
Hasz, Georg (s. o.), Nürnberg, wL, Tanzl. auf Namen gericht., 4 St., Ball. u. Dialog, 8 St., 1610.
Herbst, Andreas, Butzbach, wL (nach Art d. Madr.), 5 u. 6 St., 1613.
Jeep, Johann, Nürnberg, wL, Tricinia (ital., mit unterlegt. deutsch. Text), 3 St., 1610; Studentengärtl. I, 3—5 St., (1610), (1614), (1618); II, 4 u. 5 St., 1614, (1619).
Kaufmann, Paul, Nürnberg, wL (nach Art d. Neapolit. u. Villan.), 3 St., 1614; Tanzl. u. Spieltänze, 4 St., 1614.
Metzger, Ambros., Nürnberg, wL I, 4 St., 1611; II, 5 St., 1612; I u. II (1616?).
Möller, Johann, Darmstadt, gG, Neue deutsche Motetten, 5—8 St., 1611; Identisch mit „Müller, Joh., II" bei Eitner, Quellen-Lex. VII, 106.
Neser, Johann, Heilsbronn, gG, (deutsch u. lat.), 4—5 St., 1619.
(? Posthius, Joh. [s. o.], Germersheim, gG, 4 St., 1619.)
Staden, Johann, Nürnberg, wL (u. Tänze), 4 u. 5 St., 1610.
Rivander, Paul, Ansbach, wL (u. Tänze), 3 bis 8 St., 1613; Quodl., 4 St., 1615.
Voelckel, Samuel, Bayreuth, wL (Tanzlieder u. instr. Tänze), 4 u 5 St., 1613.
Widmann, Erasmus, Rothenburg, wL, Kurtzweil (L. u. Tänze), I—III, 5 u. 4 St. (1611), II (1618); Tugendtspiegel (mit Tänzen), 4 St., 1613.
Zeuner, Martin, Ansbach, wL, 4 u. 5 St., 1617.

b) u. c) Altenburg, Michael, Tröchtelborn b. Erfurt, gG, 12 oder 16 St., 1617
Avenarius, Thomas (Dresden), wL, 4 u. 5 St., 1615.
Calvisius, Sethus (s. o.), Leipzig, gG, 4 St. (1611), (1612), (1617).

Christenius, Johann, Altenburg, wL, (Tanzl.), 5 St., 1619; (Tanzl., Quodl., Dialog), 4 St., 1619; gG, 4 St., 1616.

Dedekind, Henning, Langensalza, gL, (Kontrafakta zu Gregor Lang, Trizinien), I u. II, 3 St., 1615.

Demantius, Christoph (s. o.), Freiberg, wL, Tanzl., 4 u. 5 St., 1613; „Tympan. milit." II, 5—10 St., 1615; 5 St., I u. II, 1615 (= Gregor Lang, dreistimm. Lieder in Villan.-Art in vermehrter Stimmenzahl).

Engelhard, Salomon, Eisfeld, s. unter Lyttich, Johann!

Franck, Melchior (s. o.), Coburg, wL, Trizinien 1611; Lieder und Tänze, 4—8 St. 1610, 4 u. 5 St., 1614; 6 St., 1615; Quodl. (1611)—1619; gL 4—8 St., 1610; 1611; 4 St., 1612.

Haußmann, Val. (s. o.), Gerbstädt, wL, Extract I, 5 St. (1611), II, 4 St. (1611); Canz. von Hor. Vecchi, mit deutsch. Text, 4 St., I—III, 1610.

Leisring, Volkmar, Nohra bei Weimar, gL, Neujahrl., 5—8 St., 1615; 5—8 St., 1619.

Lyttich, Daniel, wL, 5 St., 1613.

Lyttich, Johann (s. o.), Eisleben, wL (u. Spieltänze), 4 u. 5 St., I u. II, 1610; (ital. Madrig. mit deutsch. Text), 6 St., I, 1612; II (durch Engelhard herausg.), 1613.

Mölich, Gabriel, Dresden, gG, (Geistl. Madrig.), 4 u. 5 St., 1619.

Morley, Thomas, (London) Kassel, wL (englisch, hier in deutsch. Übers.), 3 St., 1615.

Musculus, Balth. (s. o.), Ziegenrück, g u. wL, 4—6 St. (1612).

Neander, Peter, Gera, gL (Ital. weltl. Canz. von Oraz. Vecchi, mit unterlegten geistl. Texten) I, 4 St., 1614.

Odontius, Matth. (Nürnberg), wL, 4 u. 5 St., 1612.

Rinckart, Martin, Eilenburg, gG, „Triumphi de Dorothea . . . Geistl., musical., Triumph-Cräntzlein", 6 St., 1619. (= Neuausgabe des Gardano'schen Sammelwerkes Il trionfo di Dori, Ven 1592, mit deutschen Texten versehen).

Schein, Hermann, Leipzig, gG, *Geistl. Konzerte I, 3—5 St. u. Bc „auf Italiänische Invention", 1618.*

Schütz, Heinr., Dresden, gG, *Concert m. 2 St., 1618.*

Sidel, Ambros., Aroldißhausen, gG, 4—6 St., 1619.

Vechner, Georg, Goldberg, gG, 4 St., 1619 (mit neuen Texten zu den Melodien des Hugenottenpsalters).

Weisbeck, Nik., Gebesee, Mühlhausen, wL, „Der Drescher", 4 St., 1613.

d) Anonymus, Magdeburg, wL, (Tanzl. u. Spieltänze), ? St., 1616.

Hagius, Conr. (s. o.), Rinteln in Westf., wL, Trizin. u. Ges. 4—6 St., 1610; gG 4—6 St., 1612; 2—8 St., 1614.

Harnisch, O. Siegfr. (s. o.), Göttingen, wL (Ballette, Villan., Madr., Saltar. usw., deutsch u. lat.), 4—6 St., 1617.

Praetorius, Michael, Wolfenbüttel, wL (s. o. Sayve Lambert!).

Schumler, Barthol. (Herborn), gL („Geistl. Reuterlieder"), 4 St., 1619.

Stephan, Joh. (s. o.), Lüneburg, wL (Madr. u. Ball.), 5 St., 1618.

e) Besler, Samuel (s. o.), Breslau, gG, lat. u. deutsch. Text u. einheitl. Inhalt, 1, 4 u. 5 St., Ostern 1610 u. 1612; Passion I—IV, 1611—1614; Weihnacht. 1615; Wall- u. Wolfart 1614; Tischsegen 1615; Kirchen- u. Hausmusik I u. II, 1618. (Choralische Neukomposition.)

Besler, Simon, Breslau, gG, in Einzeldrucken, 4 u. 6 St., 1615—1619.

Langius, Gregor (s. o.), Breslau, wL, I u. II (durch Demantius bearb. für 5 St., 1615); I u II (durch Dedekind als geistl. Kontrafakta, 3 St., 1615).

f) Friderici, Daniel, Rostock, wL, Sertum musicale. I, 3 St., 1614 (1617); Servia music. I (nach Art der Villan.), 3 u. 4 St., 1614 (1617); Servia mus. II. 4 u. 5 St., 1617; Sert. mus. II. 4 St., 1619.

Hakenberger, Andr., Danzig, wL (n. Art d. Madrig.), 5 St., 1610.
(? Hoepner, Stephan, Frankfurt, gL (deutsch u. lat.), 4 u. mehr St., 1614).
Michael, Daniel, (Rostock), gL, 3 St., 1616.
Zangius, Nik. (s. o.), Berlin, g u. wL, 3 St., II, 1611; I u. II (1617); III wL, 3 St., 1617.

1620.

α) Rauch, Andreas, Inzersdorf b. Wien, g u. wL, 3 St., 1627; gL, 4—8 St. mit Bc. 1625.

β) Anonymus [Göhler, 1. 1112], (Straßburg), wL „Das große Liederbuch" mit 333 Liedern, (1624); „Liederbüchlein" mit 43 Liedern, 1625.
Büchner, Joh. Maria, Straßburg, wL, 4 u. 5 St., 1624.
Donfried, Johann, Rottenburg, gG (deutsche u. lat. Weihnachtsl.), 1629?

γ) Anonymus, (Rheingegend?), „Klostergesang u. Klang", 3, 4 u. 8 St., 1622.
Diezelius, Valentin, Nürnberg, wL („.. welscher Madrigalien" mit unterlegt. deutsch. Text) I, 3—8 St., 1624.
Hörnigk, Ludwig, Frankfurt, gG (*„figuraliter u. concertweis alla musica moderna") 3 St., c. bc. 1628.*
Jeep, Johann (s. o.), Hohenlohe-Weickersh., wL, Stud.-Gärtl. I, 3—5 St. (1621), (1626); II, 4 u. 5 St. (1622).
Neser, Johann (s. o.), Heilsbronn, gG (lat. u. deutsch), 1620.
Rivander, Paul (s. o.), Ansbach, wL (u. Spieltänze), 3—5 u. 8 St., 1621.
Staden, Johann (s. o.), Nürnberg, gG, „Hauß Music", I, 4 St., 1623; II, 4 St., 1628; III, 3 St., 1628; IV, 4 St., 1628; „Kirchen Music", I, *2—14 St., 1625;* II, *1—7 St. „mit Violen u. andern Instr. und einem Bericht für diejenigen so im Basso ad. org. unerfahren" 1626;*
Textor, Abel, Mainz, wL, ? St. (Lautentab.?), 1620.
Textor, Kaspar, Hessen-Kassel, gG, *2 St. „zum Bc, sowohl instrumentaliter, also vocaliter ... gesetzett" 1629.*
Vogler, Georg, (Würzburg), gL, 4 St., 1625.
Widmann, Erasm., Rothenburg, wL, Studentenmuht, 4 u. 5 St., I, 1622, II, 1626; Kurtzweil, I u. II (1623), II (1624); gG: Piorum Suspiria (*„darbey etliche, nach der newen Viadanischen Art gesetzte Motete vnnd Gesäng"*) 3 u. 4 St. 1629.

b) Altenburg, Michael, Tröchtelborn, Intraden für 6 Instr.-St. u. 1 Choralst., I, 1620; Kirchen- u. Hausgesänge, 5—9 St., I—IV, 1620—1621; Weihn.- u. Neuj.-Ges., 4—9 St., 1621.
Biereigen, Johann, Mühlhausen, gG 5—8 St., 1623.
Burgk, Joachim (s. o.), Mühlhausen, gG, 4 St., 1626.
Calvisius, Sethus (s. o.), Leipzig, gG, 4 St. (1622).
Christenus, Johann (s. o.), Altenburg, gG, „nach Madrigalischer Manier", 4—8 St., 1621 (1625); „Kirchen Quotlibet", 4 St., 1624.
Dedekind, Henning (s. o.), Gebesee b. Merseburg, wL (Standeslieder): Studentenleben, 5 St., 1626 (?), Jägerleben, 5 St., 1627 (?), Soldatenleben, 5 St., 1628.
Franck, Melch. (s. o.), Koburg, wL, 4—8 St., 1621; Lied. u. Tänze, 5—8 St., 1623; 4 St., 1623; „Rosengärtlein" mit etlichen neuen *„Concerten"*, 4—8 St., 1628; Zwei neue *„Concerten"*, 6 St., 1628; Quodl. (1622).
(? Helder, Barthol. (s. o.), Gotha, gG, 5, 6 u. 8 St., 1620).
Klemm, Johann, Dresden, gG, „Teutsche geistl. Madr.", 4—6 St. m. bc, 1629.
Leisring, Volkmar (s. o.), Buchfarth, gG, Neujahrl., 5—8 St. (1628).
Lohr, Michael, Dresden, gG, I, 7 u. 8 St. mit Bc, 1629.

Musculus, Balth. (s. o.), Ziegenrück, gG, 4 u. 5 St. (1622 dch. Erasm. Widmann herausg.; 1625).

Nauwach, Johann, Dresden, wL, *Deutsche Villanellen 1—3 St. „auf der Tiorbe usw." 1627.*

Neander, Petrus (s. o.), Gera, gG, Ital. Canz. usw., II, 4 St., 1620.

Rinckart, Martin (s. o.), Eilenburg, wL (2 Berckreyen, als Anhang zur geistl. Komedie Der Müntzerische Bauernkrieg), 1625.

Schein, Hermann, Leipzig, wL, *Wald Liederlein* I *„auff italian-Villanellische Invention, beydes für sich allein mit lebendiger Stim., oder in ein Clavicimbel, Spinet, Tiorba, Lauten etc."* 3 Stb., 1621 (1627); II, 3 Stb., 1626; III, 3 Stb. 1628; Hirten Lust (auf Madrigal-manier), 5 St. u. Bc, 1624; Studenten-Schmauß, 5 St., 1626; gG: *Geistl. Concerte* II, 3—6 St. u. Bc, 1624 od. 1625 (1626); I, 3—5 St. u. Bc (1627); Cantional, 4—6 St. (ohne Bc), 1627.

Schütz, Heinr. (s. o.), Dresden, gG (Psalmen, Motetten und *Concerte,* 8 u. mehr St., 1619).

Sprotta, Martin, Meißen, wL, *„Hirtenlieder" 3 St. m. Bc „nach italian-Villanellischer Compos." 1626.*

d) Harnisch, O. Siegfr. (s. o.), Göttingen, gG, 4 St., 1621.

Praetorius, Michael, Wolfenbüttel, wL, 1—8 St. u. 1—5 Chöre, 1620.

Schattenberg, Thomas, Kopenhagen, wL, 3 St., 1622.

Schultz, Johann, Braunschw.-Lüneb., g u. wG (lat. u. deutsch, darunter Madr., Canz., Tanzl.), 2—8 St., 1622.

Selich, Daniel, Wolfenbüttel, gG, *Opus novum geistlicher lateinisch vnd teutscher Concerten,* 2—12 St. u. Bc. 1624.

Selle, Thomas, Heide, wL: *Concertatio Castalidum („die neun Göttinnen ... concertationsweise"), 3 St. 1624;* Deliciae pastor. Aradiae, 3 St., 1624; gG: *Hagio-Deka-Melydrion (geistl. Concertlein) 1—4 St. mit Bc „auff jetzo hin und wieder gebraeuchliche italiänische Invention" 1627.*

Sommer, Johann, Holstein, wL, *Fröhl. Sommerzeit I „aus neuen Concerten zu singen und zu spielen bestehend", 2—9 St., 1623.*

e) Besler, Samuel (s. o.), Breslau, gG, in Einzeldrucken, 3—5 St., 1621—1622; *(Heptalogus, voce sola c B. gen. pro organo,* 1624 [choralische Neukomposition?]).

Elsbeth, Thomas (s. o.), Jauer, gG, 6 St., 1624.

Profius, Ambrosius, Breslau, g u. wL, „Musikal. Interim", I („Madrigalien u. Cantiones" mit unterlegt. deutsch. Text), 3—7 St., 1627.

f) Albert, Salomon, Berlin, gL, 6 St. (1628).

Dilliger, Johann, Wittenberg, gG, „Periculum music." in mehreren kleinen Publikationen, 2—8 St., 1622 ff.; w u. gG, Sammelwerk I, darin auch Villan. u. Canzon., f 3 Knabenstimm. bearb., 1623; II, darin Quotlibet, 3 u. 4 St., f. Schüler bearb. 1624; wL *„Lustgärtlein", 2—4 St. mit b c, 1626; Mus. votiva, „teils concerts* teils *kontrapunkts* weiß", *2—5 St., I u. II, 1629.*

Friderici, Daniel (s. o.), Rostock, wL: Quodlib., 5 St. u. Dialog, 6 St., 1622; Amores mus. I, 3—8 St., 1624; Honores mus., 6 St., 1624; Amuletum mus., 5 St., 1627; Neuaufl.: Sertum I (1623, 1629); II (1625); Servia I (1623, 1629); II (1624).

Zangius, Nik. (s. o.), Berlin, wL u. Quodlib., 5 u. 6 St., 1620; g u. wL, 3 St., I u. II (1621).

(? Gesius, Barth. (s. o.), Frankfurt, gG, ? St., 1621).

Morley, Thomas (s. o.), London, wL: (ital. Canz., durch Friderici mit unterlegt. deutsch. Text. herausg., 3 St., 1624).

Wehner, Johann, Frankfurt, gG, ? St., 1621.

Pseudonym „Hasenkopf Leporinus", wL, 4 St. . . . ? . . (1629).

1630.

α) Kuen, Johannes München, gG *Vexillum patientiae oder Creutz-Fahnen 1635; Epithalamium Marian. 1635, (1638); Drey .... geistl. Lieder 1637 Ms; Convivium Marian. 1637; Florilegium Marian. 1638; Geistl. Turteltaub 1639; usw. usw.; ‚sämtliche Werke für 1 St. u. Bc.*

γ) Haßler, Hans Leo (s. o.), Nürnberg, gG, Kirchengesäng, vermehrte Neuaufl. dch. Sig. Staden, 4 St., 1637.

(Kindermann, Erasm., Nürnberg, g u. wG, monodisch, erst von 1640 ab!).

Staden, Johann (s. o.), Nürnberg, gG, Musical. Freuden- u. Andachtswecker, 4—6 St., 1630; *Hertzen-trosts-Musica 1 St. u. Bc 1630, (1636)*; Hertzens Andachten, 4 St. u. *Die 7 Bußpsalmen 1 St. u. Bc 1631; [Harmoniae variatae 1—12 St. u. Bc 1632;] Geistl. Music-klang, „die meisten mit 1 St., mit 2 oder 3 Violen, die übrigen mit 3 St. u. Bc 1633;* Hausmusik I, 4 St. (1634).

Vogler, Georg (s. o.), Würzburg, gG, 4 St. (1639).

b) u. c) Dilliger, Johann (s. o.), Koburg, gG: „Haus- und Herzensmusik", 2—4 St., 1630; *„Schatzkämmerlein" 1—15 St. mit bc 1632;* „Heer- und Feldmusik", 4 St., 1632; „Prodromus, Vortrab der christl. Schüler", 4 u. 5 St., 1633; „Mus. invitatoria", 2—6 St., 1633; (Valet-Musica, 3 St., 1642).

Franck, Melchior (s. o.), Koburg, gG *Dulces mundani etc., 1—8 St. u. Bc 1631; Paradisus mus., 2—4 St. u. Bc I, 1631. II, 1636.*

Habermann, Thomas, Merseburg, Gg, *Christl. Fried- und Frewden Concert,* 2—5 St. u. Bc, 1636.

Hammerschmidt, Andr., Zittau, Gg *„Musical. Andacht I. Teil", 1—4 St. m. B c, 1639.*

(?Lohr, Michael (s. o.), Dresden, gG, *II, 5—8 St. mit B c, 1637.*)

Michael, Samuel, Leipzig, gG, *2—5 St. mit B c, 1632.*

Michael, Tobias, Leipzig, Gg, Musikal. Seelenlust I, auf madrig. Art mit 5 St. u. *B* c, 1635; *II, 1—5 St. u. B c, 1637.*

Scheidt, Samuel, Halle, Gg *„Neue geistl. Concerte" I, 2 u. 3 St. mit Bc, 1631; II—IV 2, 3 u. mehr St. mit Bc, 1634—1640; „Krafft-Blümlein" . . Concertweise, 2 St. mit Bc, 1635.*

Schein, Herm. (s. o.), Leipzig, wL, Wald Liederlein, 3 Stb., I—III (1631), (1632); Studenten Schmauß, 5 St. (1634).

Schütz, Heinr. (s. o.), Dresden, gG *Kleine geistl. Concerte, 1—5 St. mit Bc I, 1639, II, 1639.*

Thüring, Johann, Willerstadt, gG, 3 St., 1634 (1637?).

d) Avenarius, Thomas (s. o.), Hildesheim, wL (Tänze, 5 St. u.) Lieder, 4 St., 1630;? 1638 (NB. Wohl personengleich mit Habermann!).

Duncker, Niclaus, Goßlar, gG, *„Geistliche Concerte", 2 u. 3 St. mit B c, I . . . ? . . (1638); II, 1637.*

Selle, Thomas (s. o.), Heide, Wesselburen, gG; *Monomachia (concerti eccl.), 2 St. u. Bc 1630; Concert. latinosacr., 2 u. 4 St. mit Bc 1635; Monoph. harm. lat. 1 St. u. Bc 1634;* wL, *Delic. juven., 1 St. u. Bc 1634;* Amores musical. I, 3 St., 1635; *Concertus 3 vocales,* 1635; *Monophonetica,* 1 St. u. Bc, 1636.

e) Schäffer, Paul, Breslau, gG *„Seelen Lust Gärtlein", 1—3 St. mit Bc, 1635 oder 1636.*

Schön, Salomon (gest. 1633), Breslau, gG *Geistl. Concerte, 3—8 St. mit Bc, 1639.*

[Profius, Ambros. (s. o.), Breslau, gG *„Geistl. Concerte u. Harmonien" I—IV 1—7 etc. St. u. Bc, 1641—1646 (Sammelwerk „aus den berühmten ital. u. andern Autorib.", teils mit ihren eigenen, teils auch mit anderen Texten)].*

f) Friderici, Dan. (s. o.), Rostock, wL: Amores mus. II, 5 u. 6 St. mit B c, 1633; Hilarodicon, 5 St., 1632; Neuaufl.: Sertum II (1630, 1637); Servia II (1630); Quodl. (1635); gL: Deliciae juven. I u. II, 4 St., 1630 oder 1631.

Keltz, Matthäus, Stargardt-Sorau, gG *Sonntägl. evangel. Sprüchlein I, auf leichte, doch reine Italian-Villanellische, wie auch Dialogen Manier usw., 3 St. usw., 1635.*

Movius, Kaspar, Stralsund, gG *Psalmodia I, 2 St. u. Bc 1634; (1639 Neuaufl. oder neues Werk?); II, 3 St. u. Bc 1636;* Triumphus 6 u. 8 St. mit Bc. 1640.

g) Albert, Heinrich, Königsberg, w u. gL *„Arien" I, 1638, II, 1640 etc.*

Eccard-Stobaeus (s. o.), Königsberg, gG 5 St. (1624).

Kemp, Johann II, Königsberg, gG, *1 St. mit instr. Begl. oder 3 St. mit Orgel 1632.*

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz

Von

Max Gondolatsch, Görlitz.

I. Die Organisten

Einleitung: Übersicht über die Görlitzer Kirchen.

1. Die Nikolaikirche, die älteste unserer Kirchen, dem hl. Nikolaus und der hl. Katharina geweiht. Ihr Ursprung wird um 1100, also vor die Gründung der Stadt, gesetzt. 1298 zum ersten Male urkundlich erwähnt, bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts Stadt- und Pfarrkirche. 1452 erneuert, 1642 und 1717 abgebrannt und wieder hergestellt. Sie dient seit langem nur als Begräbniskirche[1]).

2. Die Peterskirche, Anfänge 1225—30, erste urkundliche Erwähnung 1298. Am 8. Mai 1423 wurde der Grundstein zum Erweiterungsbau gelegt, am 14. Dezember 1457 wurde sie durch Bischof Kaspar von Meißen zu Ehren von St. Peter und Paul geweiht, aber erst 1497 war sie vollendet. Am 19. März 1691 brannte die Kirche aus, am 7. Mai 1696 erfolgte die Wiedereinweihung. — Unter dem Chorraum liegt die Krypta, die Georgenkapelle; erbaut 1423—31. Von 1432—57 war sie die Stätte des gesamten Kirchendienstes. Gegenwärtig wird sie nur einmal im Jahre (23. April) zu einem Stiftungs-Gottesdienste benutzt[2]).

3. Die Dreifaltigkeitskirche, Oberkirche, Klosterkirche. Sie gehörte ursprünglich zu dem zwischen 1234 und 1245 entstandenen Franziskanerkloster und wurde am 21. August 1245 zu Ehren der Jungfrau Maria geweiht. 1564 gingen Kloster und Kirche in den Besitz der Stadt über; im Dezember 1566 wurde die Kirche für den evangelischen Gottesdienst hergerichtet, die erste Predigt wurde am 28. Januar 1568 gehalten. 1715 erhielt sie vom Rat den Namen „Dreifaltigkeitskirche"[3]).

4. Die Frauenkirche, Anfänge als Kapelle um 1349. 1473 Weihe der in der Hussitenzeit zerstörten und nachher wiederhergestellten Kirche. Von 1489 war sie Hospitalkirche. In der ersten Zeit nach der Reformation wurde sie nicht benutzt, von 1562 wurde eine Zeitlang Sonntags gepredigt, von 1596—1814 fand Dienstags Gottesdienst statt, auch diente sie von 1553 ab als Begräbniskirche. Dem regelmäßigen Gottesdienste wurde sie am 4. Juni 1871 übergeben[4])

5. Die Lutherkirche. Der Grundstein wurde am 10. November 1898 gelegt; die Einweihung erfolgte am 6. Mai 1901[5])

6. Die Kreuzkirche. Der 5. Kirchenbezirk benutzte seit 1898 einen ehemaligen Gasthaussaal zu gottesdienstlichen Zwecken. Der Grundstein zur Kirche wurde am 18. August 1913 gelegt, die Einweihung fand am 9. März 1916 statt.

---

[1]) Vgl. Lutsch, Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Liegnitz, 1890. Jecht, Neues Lausitzisches Magazin (N. L. M.), 70. A. Zobel, Festschrift zur 26. Gen.-Vers. des Ev. Bundes, 1913. Frenzel, Handschriftl. Chronik, 1717.

[2]) Lutsch, a. a. O.; Zobel, a. a. O.; Sommerfeld, N. L. M. 77, 79 und 80.

[3]) Zobel, Festschrift zur Wiedereinweihung, 1910. Ders., N. L. M. 86 und 88.

[4]) Lutsch, a. a. O.; Buchwald und Kirchhofer, Festschrift 1899; N. L. M. 49.

[5]) Schäfer, Festschrift 1914.

7. Die Kapelle zum heiligen Kreuz. (Heiliges Grab.) Ursprung unbekannt, erste urkundliche Erwähnung 12. November 1452. 1481—89 wurde sie neu erbaut. Die Stiftung des heiligen Grabes geschah durch Georg Emerich (1422—1507), „den König von Görlitz". Gottesdienst: am Ostersonnabend-Abend[1]).

8. Die Annenkapelle, eine Stiftung des Großkaufmanns Hans Frenzel. Ihr Grundstein wurde am 26. Juni 1508 gelegt, die Einweihung erfolgte am 28. Mai 1512. Nach der Einführung der Reformation blieb sie zunächst unbenützt, später wurden an bestimmten Wochentagen Gottesdienste abgehalten, so 1620/21 und 1692. Von 1730 an, als das Waisenhaus an die Kapelle gebaut worden war, diente sie auch den Waisen und Armenschülern. Durch den Rezeß von 1865/66 wurde sie als Eigentum der Stadt anerkannt. Jetzt dient sie der Mädchen-Mittelschule als Aula und Turnhalle[2]).

9. Hospitalkirche zum heil. Geist. Sie gehörte zum Neißehospital und wurde, nachdem eine ältere Kapelle durch die Überschwemmung der Neiße zerstört worden war, 1352 wiederhergestellt und geweiht, „in honorem Spiritus Sancti." 1525 wurde sie durch Brand zerstört und erst 1653 für den evangelischen Gottesdienst wiederhergestellt. 1769 erfolgte ein Neubau. Seit dem 30. April 1848 benutzte sie die evang.-luth. Gemeinde, bis sie 1907 beim Neubau der Altstadt-Brücke abgerissen wurde[3]).

Nachdem Görlitz in der Reformationszeit (um 1525) evangelisch geworden war, gab es, so lange die Stadt sächsisch war, also von 1635—1815) keine katholische Gemeinde. Erst am 16. Januar 1835 wurde durch Regierungs-Reskript die katholische Parochie für errichtet erklärt.

10. Die Pfarrkirche zum heiligen Kreuz wurde 1850—54 erbaut und am 27. April 1854 geweiht.

11. Die Jakobuskirche, (als 2. kath. Kirche) wurde am 6. Oktober 1900 geweiht.

A. Die Organisten bis zur Reformation.

Jancke schreibt in Pufes Umgangszettel für 1811:

„Von den ältesten Organisten, Orgelmeistern, ist außer den Namen wenig bekannt, wahrscheinlich waren es keine besonderen, durch einen Sold verpflichteten Personen, sondern solche aus dem geistlichen und weltlichen Stande, die freiwillig und Gott zu Ehren neben der Verwaltung ihres eigentlichen Amts und Berufs dieses Geschäft übernahmen. So finde ich im Churbuche 1430—32 unter den Scabinen Cunrad mit dem Zunamen Organista, 1448—51 Nicolaus Marquard, 1454 in lib. resign. Peter, 1488 Gregor Hammer, der noch 1494 unter den Rathmannen gefunden wird und 1495 starb, ein Schwiegersohn des Bürgermeisters Urban Emerich ... 1494 bei dem Altar in der Peterskirche zu Ehren der heiligen vier Doktoren kommt vor Joh. Scultetus, Alterherr und Organista. 1539 starb Nicolaus der Organist."

Diese spärlichen Nachrichten lassen sich aus den Beständen des Ratsarchivs um einige, allerdings nicht musikalische Einzelheiten vermehren. Der obenerwähnte Conradus Organista ist in den Ratsrechnungen (gedruckt durch Jecht im Codex diplom. Lusatiae super. II.) von 1424—32 nachzuweisen: 1424 erhält er buchsen pulver bezahlt; 1426 und 32 gehört er zu den Hauptleuten im Neißeviertel; 1426 erscheint eine längere Aufzählung der Waffen und Kleidungsstücke, die er in der für die Görlitzer unglücklichen Schlacht bei Aussig gegen die Hussiten eingebüßt hat und nun mit 2 Sch. 24 Gr. ersetzt erhält; 1431 bekommt er mit andern „der stat dynern" ein Geschenk zum heiligin obende (Ostern); endlich geht aus einer Notiz im Cod. dipl. Lus. sup. IV. 355 aus den Jahren 1445 und 46 hervor, daß er ein

[1]) Lutsch, a. a. O.; Pufe, Umgang-Zettel für 1815 und 1816; Dr. G. Dalmann, Die Kapelle zum heil. Kreuz und das heil. Grab; Jecht, N. L. M. 68.
[2]) Zobel, Festschrift 1913.
[3]) Neumann, Geschichte von Görlitz, 1850.

Haus besessen hat. Dem Rate gehörte er nach dem Kurbuche des Bartholomäus Scultetus 1430—32 an. — In den Jahren 1435—49 begegnet uns in den Ratsrechnungen mehrfach ein Organist Nicolaus, dessen Jahresbesoldung 1435 und 37 je 1 Sch. beträgt. Ob das durch alle die Jahre derselbe Mann, und zwar der von Jancke oben für 1448—51 genannte Nicolaus Marquard ist, erscheint bei der Häufigkeit des Namens Nicolaus zweifelhaft, um so mehr, als der Rat 1439 im Mai einen Boten „von dem Organisten" zu Dresden und im Dezember wiederum einen nach Kottbus „umbe eynen orgelmeister" schickt. 1444 kauft Nicolaus organista den crome, etwenne Rosenhayns gewest, er wird also Krämer; 1449 zahlt er von diesem Kram Zinsen an das Hospital zum hl. Geist. (Dr. V. v. Bötticher, Alte Zinsregister des Hosp. z. hl. Geist N. L. M. 96.) — Der oben erwähnte Peter kommt in den Ratsrechnungen nur einmal vor: 1453, 16. Sept. erhält meister Peter, orgelmeister vom bleien dache am seger 1 mr. gr. (Cod. IV 790). — In einem Briefe vom Jahre 1522 empfiehlt der Vicar und Organist Sigfridus Kelner in Freiberg (i. S.) dem Görlitzer Rate seinen Schüler, den Bacc. Nicl. Weller, Sohn des dortigen Bürgermeisters, zum Organistendienste[1])

B. Die Organisten an der Hauptkirche zu St. Peter u. Paul nach der Reformation.

a) Biographisches.

1. Johannes Arnold, —1542.

J. A. war als Sohn des Bürgermeisters gleichen Namens in Görlitz geboren und 1531 auf der Universität Frankfurt a. O. immatrikuliert. Seit 1540 gehörte er selbst zum Görlitzer Rate. „Durch seine Begünstigung der Reformation, welcher doch der größte Theil des Rathes abgeneigt war, zog er sich Unannehmlichkeit zu; denn als 1542 zu Weihnachten die Einsetzungsworte beim Abendmahl das erste Mal ohne Vorwissen der ältesten Herren teutsch gesungen wurden, und er absichtlich mit der Orgel stille gehalten hatte, so daß sie jedermann hören konnte; so ward er nicht nur seines Organistendienstes entsetzt, sondern auch Freytag darauf nach dem Neuen Jahre aus dem Rathe gestoßen, und während dessen spielte ein Mönch die Orgel, dem Rathe zu gefallen." (Jancke.) Später gehörte er bis 1546 wieder dem Rathe an. Sein Bruder Georg war Domorganist in Breslau[2]).

2. Elias Weider, 1543—1550.

Weider war wie sein Vorgänger ein Görlitzer Kind aus vornehmer Familie; sein Vater saß 1545—69 im Rat, seine Mutter war eine Tochter des Bautzener Bürgermeisters Rosenhain. Unsere alten Chronisten und Lokalgeschichtsschreiber Frenzel, Funcke und Jancke (s. o.) melden zwar übereinstimmend, daß er 1555 „geurlaubet wurde"; doch wird nach den Ratsrechnungen (und denen ist als einziger zeitgenössischen Quelle unbedingt zu glauben) bereits Sonnabend vor Jubilate 1550 der Sold an Albino den Organisten gezahlt. Weider starb 1577.

---

[1]) Bibl. d. Ob. Ges. d. Wiss. Lus. I., 298h.

[2]) Jancke in Pufes Umgangszettel für 1811. — Chr. G. Funcke, Lebensgeschichte aller bey dem Görlitzischen Kirchendienst . . . gewesenen Geistlichen Personen . . . 1711.— Frenzel's Handschriftl. Chronik 1717.— Knothe, Oberlausitzer auf Universitäten, N. L. M. 71.

3. Johann Albinus, 1550—58.

Jancke (s. o.) erzählt, daß Albinus der Sohn des ersten evangelischen Pfarrers von Marklissa, Matth. Weise, gewesen sei, in seiner Jugend die Schönfärberei erlernt und sich dann der Musik zugewandt habe. In Görlitz sei er auf Verwendung des (Stadt-)Hauptmanns angestellt worden.

„Anno 1557 den 24. April hat er auf dem Reichenbacher Thurm gesessen, weil er am heiligen Ostertage unter der Mittags-Predigt die Orgel (in Trunckenheit) geschlagen, daß Hr. Mag. Andreas Schöpß, Diaconus, mußte aufhören zu predigen. Dieser Albinus hatte sich aufm Convivio, da alle Kirch- und Schulbedienten, keiner ausgenommen, jede Opffer-Feste von der Kirchen zu Mittage im Gasthofe aufs herrlichste gespeiset worden, betruncken, und unter der Predigt geschloffen, und als er aufgewacht, gemeinet, es wäre aus, derohalben angefangen zu orgeln[1]."

Das Gastmahl an den hohen Festen wurde in der Folge in barem Gelde abgelöst. Albinus starb im September 1584.

4. Andreas Brettel, 1558—1611 (1617).

Brettel, 1537 in Erfurt geboren, kam 1558 nach Görlitz und hat den Organistenposten 59 Jahre innegehabt, obwohl er ihn die letzten 6 Jahre nicht mehr versehen konnte (s. u.). Aus den Bürgerrechtslisten ergibt sich, daß er 1575 eine Geldstrafe zahlen mußte, weil er als „besessener Mann" (er hatte ein Haus in der Webergasse) kein Bürgerrecht erworben hatte. 1595/96 war er Verwalter des städtischen Weinkellers (Sebast. Hoffmann's Diarium consulare); er muß aber in dieser Stelle schlecht gewirtschaftet haben, denn noch 1599 zahlte er nach den Ratsrechnungen an einer „Kellerschuld" ab. In den Jahren 1586 und 87 besuchte er als Gast fünfmal das damals bestehende Convivium musicum[2]). Am 25. Mai 1617 ist er im Alter von 80 Jahren gestorben. In der Peterskirche hing unter der großen Orgel sein Epitaphium, das 1691 beim Brande zugrunde ging. Die charakteristischen Schlußsätze der Inschrift mögen hier folgen: „Hat zwar 4 Weiber geheyrathet, aber mit allen eine unfruchtbare Ehe besessen: die erste eine Trögerin, die andere eine Birkenhainin, die dritte eine Feuerbachin, und dann die vierdte eine Möllerin: denen Gott allerseits genade! Geschehen 1637, den 4. May. — Ich halte es dafür, daß dieser Zeit Leyden die Herrlichkeit nicht wert sey, die an uns soll geoffenbahret werden. Röm. 8 v. 18[3])."

5. Heinrich Bellmann, 1611—12.

Er war ein Sohn des Stadtschreibers Adam B. zu Freiberg i. S. und wurde 1611 dem altersschwachen Brettel zur Seite gesetzt. Schon im nächsten Jahre schrieb der Freiberger Rat unterm 22. Juni an den Görlitzer Rat und bat um die Entlassungs B.'s, da er zum Organisten an der dortigen Kirche zu St. Petri gewählt sei. (Magistr.-Akten I. 81, Nr. 86 und I. 83 Nr. 107, jetzt zu einem Stück vereinigt, Regal III. 6. In der Folge zitiert als M.-A.) Vor seinem Weggange muß er noch irgendetwas pecciert haben, denn er saß vom 7.—9. Juli im Grützkram, dem städtischen Arrest. (Frenzel's Chronik.) Am 12. Juli zog er dann in seine Heimat. Vollhardt, die Kantoren und Organisten des Königr. Sachsen, nennt ihn

[1]) Funcke, a. a. O.
[2]) Siehe Z. f. MW. III, 11/12.
[3]) Chr. G. Funcke, Beschreibung der Peterskirche, 1704.

als Heinrich Pellmann unter den Organisten von St. Petri in Freiberg von 1612—22.

6. Christian Baumgarten, 1615—32.

Nach Bellmann's Weggange scheint sich der alte Brettel noch ein paar Jahre allein beholfen zu haben, doch melden die Ratsprotokolle[1]) vom 15. Febr. 1615, daß man beschlossen habe, „weil Brettel wegen seines hohen Alters unvermögend, sich übel behöret und übel besiehet, und also sein Amt nicht mehr verrichten kann," den Organisten Baumgarten zu berufen. Noch im selben Jahre verheiratete er sich mit der Witwe Ambrosius Frenzel's, bei welcher Gelegenheit ihm der Rat 18 Töpfe Wein für 6 Sch. 12 Kr. stiftete. (Rr.=Ratsrechnungen.) Aus den Empfehlungsbriefen, die Georg v. Schönaich auf Carolath 1615 an den Görlitzer Rat richtete (M.-A.), geht hervor, daß Baumgarten aus Sorau in der Niederlausitz stammte und vor seiner Görlitzer Zeit vier Jahre Organist in Carolath und an der Stadtkirche zu Beuthen a. O. (Carolath gegenübergelegen) war. Er starb, nachdem er sein Amt „2 Jahre loco des alten Brettel und 15 Jahre für sich" innegehabt, am 23. September 1632 (Funcke, Jancke a. a. O.)

7. Andreas Schellhorn, 1632—49.

Es bewarben sich um die erledigte Stelle nach den M.-A.:

a) am 1. Nov. 1632 Andreas Schellhorn, Organist zu Löbau i. S.

b) am 17. und 18. Nov. 1632 Jeremias Tzschörtner, gebürtig aus Lauban, Schüler des dortigen Organisten Erasmus Zaschelius, zuerst Organist in Böhmen, dann Kantor und Organist zu Seidenberg, O.=L.

c) am 17. Nov. 1632 Justus Richter, Not. Publ. in Ndr.=Seifersdorf, O.=L., Schüler des Görlitzer Gymnasiums, hat am 17. Trin.=S. Probe gespielt.

Gewählt wurde vom Rate am 6. Dez. 1632 Andr. Schellhorn (R.-Pr.). Zwei Schreiben aus Löbau hatten ihn empfohlen: Der Bürgermeister Heinrich Winckler, „weil er ein gutter frommer Mann undt feiner Musicus", und der Not. Pub. Jakob Zöbiger, da er „ein Christliches, ehrliches, aufrichtiges undt friedfertiges gemüth habe undt sich seines anbevohlenen Diensts mit treuen embsigen Vleiße angenommen" (M.-A.). Schellhorn gibt als Grund seines Wunsches von Löbau nach Görlitz zu kommen, sein geringes Gehalt an, „sonderlich, da ich bey außgestandener sterbenßgefahr vor etzlichen Jahren, unnd neulichst erlittener unverhoffter Plünderung des Kaiserlichen Volcks, fast umb alleß daß meinige, so ich in sudore et labore erworben, kommen . . . Schellhorn war 1590 zu Freiberg i. S. geboren (R.-Pr.), 1622 Organist und Stadtschreiber zu Friedland in Böhmen, von 1623 ab Kantor und später Rektor zu Seidenberg, O.=L. wurde von dort am 27. August 1626 als Organist nach Löbau berufen[2]). Bei seiner Einführung in Görlitz wurde er ermahnt, „sich Gott zu Ehren schöner und guter Stücke zu befleißigen, welches er dann mit einem Handschlage angelobet, worauf ihme auch die Tabulatur=Bücher cum Inventario . . . zugestellet worden." (R.-Pr.) Er erhielt als Wohnung die

[1]) Auszüge von Geißler im Ratsarchiv, zitiert als R.-Pr.

[2]) Mende, Chronik von Seidenberg. Seeliger, Quellenbuch zur Geschichte des Lyceums in Löbau. — Vollhardt nennt ihn unter den Löbauer Organisten, gibt aber irrtümlich als Datum seines Todes den 27. August 1626, den Tag seiner Berufung, an.

alte Schule an der Peterskirche zugewiesen, mußte aber auf Ratsbefehl vom 30. August 1642 „dem Stadtpfeiffer soviel Zimmer einräumen, daß er sich mit den seinigen behelfen kann, auch alle bey sich habenden Miehtsleute abschaffen.“ (R.-Pr.) Am 7. Febr. 1643 wurde ihm vom Rate auferlegt, „daß er hinfort auf Hochzeiten, Verlöbnissen und in Gesellschaften, mit Geigen oder andern Instrumenten, welche dem Stadtpfeiffer zustehn, nicht mehr aufwarten, noch keinen Jungen auf Geigen mehr lernen soll“ (R.-Pr.). Schellhorn starb am 4. Juni 1649 (Jancke).

8. David Decker, 1649—80.

Über seine Herkunft ist nichts bekannt, er muß nach der Altersangabe im Februar 1612 geboren sein. Eitner nennt zwar einen David Decker, der um 1643 Organist an der evang. Kirche zu Sagan war, doch ist es nicht gewiß, daß dies unser D. ist. (Bewerbungsschreiben fehlen bei dieser Vakanz in den M.-A.). Die meisten Notizen über ihn in den Rr. und R.-Pr. beziehen sich auf Gehaltsfragen (s. Abschnitt b); sonst ersehen wir aus den Rr. nur, daß er 1656 und 57 bei den „Churmahlzeiten“ (städt. Ratswahl) aufgewartet und zweimal kurz nacheinander (1669 und 71) Hochzeit gehalten hat; das erste Mal erhielt er vom Rat als Hochzeitsgeschenk einen Dukaten, das zweite Mal 6 Kannen Rheinwein. Decker starb am 1. März 1680 (Jancke, Funcke). Ob er mit der Görlitzer Orgelbauerfamilie Decker, von der drei Glieder den Vornamen David führen und die von 1583—1727 nachweisbar ist, verwandt war, war bis jetzt nicht zu ermitteln.

9. Johann Heigius, 1680—95.

Heigius war am 4. Juni 1645 zu Langensalza geboren und hatte die Schule zu Altenburg und die Universität Leipzig besucht. Dort hatte er Jura studiert und war Not. Publ. Caes. geworden. Von 1670 war er Schulkollege und von 1673 auch Organist in Bischofswerda (Jancke, Funcke, Vollhardt). Am 1. Mai 1680 beschloß der Görlitzer Rat an ihn zu schreiben „wegen der bey hiesiger Stadtkirche St. Petri und Pauli vacirenden Organisten-Stelle, um ihme selbige zu conferieren.“ (R.-Pr.) Er scheint nur einen Mitbewerber um die Stelle gehabt zu haben: Johann George Mittag, gewesenen Organisten zu Rochlitz (fehlt bei Vollhardt), der am 6. April 1680, nachdem er „umb den vacanten Dienst bey der Kirche St. Petri und Pauli ansuchung gethan“, 8 Gr. zum viatico erhielt „wegen seines närrischen suppl.“ (Rr.). — Am 8. Juni 1680 buchen die Rr. 15 Thlr. Fuhrlohn für die „anherschaffung der mobilien“ von Heigius. Im Jahre 1688 hatte Heigius einen Zusammenstoß mit dem Rate. Es war nämlich der Hamburger Organist Petrus Quellmann hierher gekommen, hatte dem Rate „6 partien auffs Clavier“ dediziert und dafür 6 Thlr. erhalten (Rr.). Am 21. August befahl nun der Rat seinem Organisten, den Quellmann, „weil er ein guter Künstler, morgenden Tages die Vesper spielen zu lassen.“ Heigius wollte ihm aber die Orgel verwehren, deshalb wurde in der Sitzung vom 28. Aug. beschlossen: „weil hierdurch E. E. Rath verachtet und illudiret worden, so hat er Heigio einen guten Verweiß gegeben und ihn mit dem Gerichts-Examen bestraffet“ (R.-Pr.). Die Orgel, die Heigius hier so eifersüchtig bewachte, war ein neues Werk, dessen Bau Andreas Tamitius eben erst beendet hatte. Leider mußte Heiguis den Schmerz erleben, daß die schöne Orgel schon nach drei Jahren ein Raub der Flammen wurde. Bei dieser Feuers-

brunst verlor er auch seine Wohnung mit der gesamten Einrichtung, wodurch er in bittere Not geriet. Ein Schreiben des Organisten an den Rat vom 20. Nov. 1693, worin er u. a. um Zuwendung von Kanzlei-Arbeiten bittet, wirft ein so helles Licht auf die damaligen Verhältnisse, daß wir den Anfang folgen lassen.

„E. E. Rath muß hiermit meinen höchstbekümmerten Zustand hinterbringen: Welchermassen bey denen bißherigen wenigen Accidentien meine Substanz so gar ins Decrement kommen, daß, wenn ich den Überschlag mache, was Ich von meinem in Bischoffswerda verkaufften Hause und sonsten an Erbschafft erhalten, und fast in die 900 Thlr. austrägt, alles allhier zugesetzet habe. In Erwegung, daß nicht allein viel derer Schulpursche, sondern auch andere und George Läuffer, einer von den Stadtpfeiffern insonderheit, mir die meisten Discipulos abläuffet, des Clavier informirens sich anmasset, dergleichen Eingriff anderer Orthen a Magistratu auff gebührendes ansuchen der Organisten andern verwehret, wie denn der bekannte Hammerschmid in Zittau, der doch reich gewesen, es dahin gebracht, daß außer Ihme das informieren auffm Clavier sonst keinem verstattet worden. Nun hat zwar mein Eheweib vor dem Brande sich zuweilen einen Neben Pfennig mit ein und andern sch. Leinwand-Waaren verdienet, aber da nunmehr leyder! ihre vor etliche 100 Thlr. eingekauffte Waaren, in Mangelung eines damahligen Gewölbes oder sichern Kellers zum theil verbrand, zum theil auch, weil man die Mobilien bald hier bald da distrahiren müssen, von bösen Leuten gestohlen worden: So weiß ich nunmehro kein Mittel, weil überdiß alle Victualien steigen, wie ich ohne anhäuffende grosse Schulden, wenn nichts weiter zuzubüßen haben werde, mich ferner ehrlich durchbringen möchte können . . ." (M.-A.)

Seiner Bitte kam der Rat nach; übrigens beweisen die Rr., daß Heigius auch schon von 1687 ab Zahlungen für Abschriften usw. erhalten hat. Er starb an einem hitzigen Fieber am 25. April 1695, nur 50 Jahre alt, und wurde am 29. begraben (Frenzel's Chronik). Seine Frau Anna Catharina Bärthelin, die er 1675 in Bischofswerda geheirat und die ihm 6 Kinder geboren hatte, überlebte ihn viele Jahre; noch 1713 bittet sie den Rat wegen Krankheit und Altersbeschwerden um etwas Korn und Holz (M.-A.).

10. Abraham Petzold, 1695—1702.

Die R.-Pr. melden vom 15. Juli 1695: „Zu Wieder-Ersetzung des Organistendienstes sind die Vota auf Hrn. Martin Petzold's, hiesigen Handelsmanns, seinen Bruder, der zu Gryphswalde Organist und in gutem Ruf ist, gefallen." Jancke und Funcke wissen von ihm, daß er aus Rawitsch in Polen stammte, dort 1659 geboren war und das Greifswalder Amt seit 1683 innehatte; er sei ein vortrefflicher Künstler in Spielen und Pedalist, auch sinnreicher Komponist gewesen. Während seiner Amtszeit wurde die berühmte Orgel von Eugen Casparini gebaut; er hat aber ihre Vollendung nicht erlebt, denn er starb schon am 13. Mai 1702 im Alter von reichlich 42 Jahren. In den Jahren 1698 und 99 hatte er in Gemeinschaft mit dem Kantor und dem Äditnus eine Kollekte zum Orgelbau von Haus zu Haus gesammelt, die 1200 Thlr. einbrachte. Wegen der Aufführung seiner Kompositionen geriet er 1700 mit dem Kantor Möller in Zwistigkeiten, in deren Verlauf er sich beschwerdeführend an den Rat wandte (M.-A.). Er verwahrt sich in seinem Schreiben gegen den Versuch des Kantors, sich als seinen Vorgesetzten aufzuspielen. Nach seinem Tode versah den Dienst während des Pfingstfestes „Hr. Petzold, Organist von Dreßden" und erhielt dafür 6 Thlr. (Rr.). Das dürfte wohl ein Bruder Abrahams gewesen sein; Vollhardt nennt einen Christian P.

als Dresdner Hoforganisten, der 1697 dort im Amte war und 1733 starb. Abraham's Witwe Elisabeth, geb. Wichenhagin, zog nach ihres Mannes Tode nach Sorau und erhielt bis 1728 jährlich 4 Thlr. Pension (Rr., M.-A.).

Kompositionen: Kirchenmusik zur Einweihung der wiederhergestellten Peterskirche am 7. Mai 1696. Text in der Bibl. d. Oberl. Ges. d. Wiss. zu Görlitz, Lus. II, 232.— Mit 16 Vokal- und 30 Instrumentalstimmen in 4 Chören zu musizieren. Besetzung der einzelnen Nummern im Text angegeben. — Petzold erhielt dafür vom Rate eine Verehrung von 10 Thalern. (Rr.)

Kirchenmusik über des Primarius (Seyffert?) „Lehr- oder Jahr-Gang von Crede, Dole & Corrige" (Schreiben P.'s an den Rat vom 25. Oktober 1700. M.-A.), 1699 komponiert und aufgeführt.

Musik zur Ratswahl 1700 und 1701. (Rr. „Verehrungen" dafür 6 und 10 Thaler.) „Musicalische Andacht auff den Charfreytag und Osterfest." 1702. (Rr. 4 Thaler Verehrung.)

11. Christian Ludwig Boxberg, 1702—29.

Mit Boxberg begegnet uns zum ersten Male in der Reihe der Görlitzer Organisten ein Mann, dessen Name in der weiteren musikalischen Welt bekannt ist. Es ist also unnötig, hier biographische Einzelheiten aufzuführen[1]). Ich möchte hier nicht unerwähnt lassen, daß das Oberlaus. Schriftsteller-Lex. v. Otto, 1800—03, das sich durch große Zuverlässigkeit auszeichnet, in der Angabe von B.'s Geburtsort von allen andern Quellen abweicht, indem es berichtet: „B. wurde am 24. April 1670 zu Greussen in Thür. geboren, wo sein Vater Stadtschreiber war." Da der biogr. Teil von Mersmann's Dissertation nicht gedruckt ist, weiß ich nicht, ob er durch Nachforschungen in den Kirchenbüchern Sondershausen als Geburtsort B.'s sicher festgestellt hat. In den reponierten Magistratsakten I. 83, Nr. 121, Vol. II (Regal III. 9) betr. die Orgel in der Peterskirche befinden sich mehrere Briefe Boxberg's an Joh. Fr. Schön, „weitberühmten Juris Consulto und Vornehmen des Raths zu Görlitz", den er auf der Leipziger Messe kennen gelernt hatte. Der erste ist datiert 4. Juni 1702 und lautet in seinem Hauptteile:

„Wenn ich eben diese Feyertage Sie mit einem Briefe molestiere, ist dieses die Ursache: Es hatt mir Mons. Lutter gesagt, daß er von Sie vernommen, es wäre Ihr zeitheriger Organist in Görlitz Hr. Betzolt Zeit werender Meße gestorben. Weil nun dann diese erledigte Stelle durch ein anderes Subjectum wiederum muß ersetzet werden, und ich mehr Lust habe, mein Leben in der Stille in einer Stadt, als bey einem unruhigen Hoffe zuzubringen, so habe ich im Nahmen Gottes die resolution erfaßet, mich darum zu bewerben, zumahl da ich alsdann mehr Gelegenheit hätte, meine wenige Meisterschaft in der Music zu Göttlicher Ehre, als zu weltlicher Freude und Ergötzlichkeit anzuwenden. Allein zu dieser Beförderung zu gelangen, fehlts mir an einem Vornehmen Gönner und Freunde, der mich bey E. E. Rathe in Görlitz recommendire. Derowegen nehme ich die Kühnheit, mich Ihnen zu empfehlen, unter der gewissen Hoffnung, Sie werden als ein so großer Liebhaber und Verständiger von der Music, mein Bestes nicht allein suchen helffen, sondern mich auch einer geneigten Antwort würdigen, und mir Gelegenheit zeigen, wie ich diese affaire ferner angreiffen möge, darmit sie ein gewünschtes Ziehl erreiche. Habe ich das Glücke, eine Probe abzulegen, hoffe ich nechst der Hülffe Gottes schon so viel zu zeigen, als man von einem rechtschaffenen Musico erfordern kann . . ."

[1]) Vgl. dazu Gerber, Neues histor.-biogr. Lex. 1812—14. Paul, Handlex. der Tonkunst 1870. Riemann, Mus.-Lex. Eitner, Quellen-Lex. Hans Mersmann, Berliner Diss. 1916. — Vollhardt nennt ihn als Kantor in Großenhain 1699—1701, desgl. 1699 als Bewerber um das Kantoramt zu Freiberg i. S. Das Bewerbungsschreiben um diese Stelle ist abgedruckt bei G. Schünemann, Die Bewerber um das Freiberger Kantorat 1556—1798 (Archiv f. MW. I, 189/90).

Der zweite Brief vom 11. Juni enthält Boxberg's Dank für Schön's Antwort, die Bitte, das beiliegende Memorial an den Rat zu befördern und seine Bewerbung zu unterstützen, sowie das Versprechen, am nächsten Freitag in Görlitz zu sein. Es folgt ein

„P. S. Ich habe ein Musicalisches Stück auf künftigen Sonntag, den ich mir zu einer Probe ausgebethen, mitzubringen in willens, würde beliebt, es zu musiciren, so könnten Sie zugleich meine wenige erfahrung in der Composition hören, doch will ich auch alle andere proben über mich zu nehmen, mir gerne gefallen laßen."

Den dritten Brief hat Boxberg auf der Rückreise von Görlitz am 25. Juni in Bautzen geschrieben, wo er unfreiwilligen Aufenthalt nehmen mußte, da alle Posten wegen der Naumburger Messe besetzt waren. Er hat bereits durch Expreßboten seine Vokation erhalten und dankt seinem Gönner für alle Verwendung. — Es möge hier angeführt sein, daß sich in demselben Aktenstück ein Brief des Oberlandbaumeisters J. F. Karcher in Dresden an seinen Schwiegervater Schöps in Görlitz vom 30. Mai 1702 befindet, in dem dieser den Görlitzern einen neuen Organisten empfiehlt. Zu diesem Zweck ist ein Schreiben des Dresdner Hofkapellmeister Schmidt[1]) beigelegt. Es handelt sich darin wohl um Christian Petzolt[2]). Am 5. August 1702 verzeichnen die Rr. 21 Thlr. Fuhrlohn „wegen derer von Großenhain biß hierher geführten Mobilien und Haußraths des Neuen Organisten". Boxberg wohnte anfangs mit dem Diakonus, einer Organistenwitwe und der Bademutter in der alten Schule, welches aber viel Beschwerde veranlaßte; er erhielt daher 1718 seine Wohnung in dem Hause gegenüber im „Krebsgässel", dem späteren Kantorat (Jancke). In Boxberg's erste Amtszeit fiel die Beendigung des Orgelbaus in der Peterskirche durch Eugen Casparini, mit dem er sich im Gegensatz zu seinem Vorgänger Petzolt recht gut verstanden zu haben scheint. (Vgl. Haupt, N. L. M. 36, S. 111/12.) Trotzdem mußte am 8. März 1704 ein Streit zwischen den beiden vom Rate geschlichtet werden (R.-Pr.). Überhaupt scheint der gute Boxberg ein ziemlicher Kampfhahn gewesen zu sein. Unterm 2. Mai 1705 heißt es in den R.-Pr.

„Nachdem E. E. Rath das ungebührliche Verhalten Chr. L. Boxberg's, Organ., indem er das von dem Cantore Hr. Christoph Möllern am 1. Ostertage in der Vesper musicirte Magnificat in der Mitten abrumpiret und seine Stimme mit allerhand üblen Worten hingeworffen, aus gedachten Cantoris eingegebenen Beschwer auch sonsten vernommen, ist Ihme deswegen eine Verbal-Correction gegeben und angehalten worden, dem Cantori einen Abtrag zu thun, welches sofort geschehen. Wormit beyde elimittiret, sie aber zu Einträchtigkeit und Observation ihrer Pflichten ernstlich angemahnet worden."

Die Beschwerde Möller's vom 27. April befindet sich in den M.-A.; Möller legt darin dem Organisten folgende Worte in den Mund:

„Er wäre nicht deßwegen nach Görlitz kommen, daß er sich auf einmahl zu Tode arbeiten solle; es wären der Feyertage mehr; sondern auch ohngeachtet der umbstehenden Gymnasiasten und andern Leute (wie denn die Orgel nunmehro scheint fast zu einem allgemeinen Theatro zu werden) diese einem so heiligen Orthe und Christlich gesinnten Menschen nicht anständige, mir aber zum höchsten praejudicirliche

[1]) Vgl. Vollhardt, S. 64, 67 und 69.
[2]) S. o. unter Nr. 10.

und zu meiner Ehren-Kränkung gereichende Worte aus mißgünstig-rachgierigen und Eyffers-vollen Munde herausgestoßen: Es wäre (sit venia verbis) ein recht Scheiß-Dreck-Stücke: es hätte immer einerley Clausuln, wie er denn auch alsobald das Stücke auff die Pedal-Banck hingeschmissen, vorgebend, es hätte solches ein rechter Schurke und Narr gemacht; er wolte mir es geschrieben geben, es wären lauter Bärenhäutereyen und dergleichen antzögliche Worte mehr ..."

Endlich befindet sich in den M.-A. noch ein Schriftwechsel des Görlitzer Rates mit den Großenhainer Kirchenvorstehern und dem Dresdner Oberkonsistorium aus den Jahren 1718—20 betr. eine Gehaltsüberhebung Boxberg's aus früheren Jahren und deren Rückerstattung. Von 1709 ab hatte Boxberg in Gemeinschaft mit dem Orgelbauer David Decker die Aufsicht über die neue Orgel zu führen; jeder bekam dafür 12 Thlr. jährlich als Sold (Rr.). Boxberg starb am 1. Dez. 1729. Seine Gattin Johanna Dorothea, geb. Schmiedin, erhielt vom Rat freie Wohnung und eine Unterstützung an Korn und Holz (M.-A.). Als Grund für ihre Bedürftigkeit wird in einem Schreiben vom 17. April 1730 angegeben, daß die Familie schon zu Lebzeiten des Vaters durch viele Krankheiten, Brand und Unglücksfälle in Not geraten sei. Von Boxberg's Kindern werden in unsern Quellen zwei Söhne genannt: 1. Christian Gottlob, der 1738—40 Organist an der Dreifaltigkeitskirche war und dann wegen Beförderung nach Siegersdorf sein hiesiges Amt aufgab. Er ist vermutlich derjenige, dem der Rat 1717 zu einem viatico auf die Universität 8 Thlr. gab (Rr.). 2. Friedrich August, 1730 stud. jur., Kanzlei-Adjunkt in Görlitz (M.-A.).

Werke:

Otto's Oberlaus. Schriftsteller-Lex. gibt an:

1. Ausführliche Beschreibung der Großen Neuen Orgel in der Kirchen zu St. Petri u. Pauli allhie zu Görlitz .. 1704. (Milich'sche Bibl., Bibl. d. Oberlaus. Ges. d. Wiss.)
2. Auszug aus vorstehender Beschreibung.
3. Musicalischer Text bei der Einweihung der Nicolaikirche 1702.

Im Kirchenarchiv zu Luckau (N.-L.) befinden sich nach Paulke, Musikpflege in Luckau, Abschriften von folgenden Kantaten:

4. Pentekostes: Heilger Geist ins Himmels Throne. 4 voci 1719.
5. Zum Beschluß des Kirchen-Jahres: Dancket dem Herrn. 1718.
6. Paschalos, Fer. II: Mein Jesu, bleib bei uns. 1719.
7. So oft ihr von diesem Brote esset. 1719.

Nach Eitner's Quellen-Lex. besaß Gerber:

8. Ein Osterkonzert für Chor und Instrumente in Mskr.

In Görlitz befinden sich:

9. Musicalische Texte, So bey Einweihung der neuen Orgel musiciret worden. (Anhang der Schrift Nr. 1.) „Discretion" dafür 12 Thlr. (R.-Pr. und Rr.)
10. Auf das durch Gottes Gnade erlebte Evangelische Jubel- und Danckfest 1717 wurden .. nachstehende Musicalische Texte von Joh. Christoph Urbano, Cant. verfertiget, und nach Christ. Ludw. Boxberg's, Org. Composition musiciret von dem sämtlichen Choro Symphoniaco, Görlitz, gedruckt bei Michael und Jacob Zippern. (Bibl. d. Oberlaus. Ges. d. Wiss. Lus. III. 386).
11. Text zur Einweihung der neuen Cantzel in der Frauenkirche am 13. September 1706, comp. von Chr. L. Boxberg. (Mil. Bibl. B. VII, 38, Nr. 6, 2.) Außerdem erwähnt Mersmann 8 Kantaten, die sich in Großenhain befinden. Für Görlitz geben die Ratsrechnungen den Nachweis, daß Boxberg zum mindesten Kantaten für die Ratswahl in den Jahren 1702, 1705—1707 und 1710 geschrieben hat; die Verehrung dafür betrug jedesmal 6 Thlr. Aus derselben Quelle sind bezeugt Kompositionen für den Küraktus im Gymnasium in den Jahren 1708, 1713—1715; die Texte sind erhalten. (Mil. Bibl. B. VII. fol. 71.)

Nach Boxberg's Tode treten folgende Bewerber auf (M.-A.):

16. Dezember 1729: Gottfried Ladel aus Muskau, hatte in Wittenberg zwei Jahre Theologie studiert und war nun Musikdirektor beim Grafen Callenberg.

16. Dezember 1729: Organist Gottlieb Christian Steinel aus Löbau[1]).

22. Dezember 1729: Organist Gottlieb Friedrich Lohmann aus Oschatz[2]).

25. Dezember 1729: Hoforganist Joh. Caspar Vogler aus Weimar[3]).

Aus dem Bewerbungsschreiben:

„Anbey melde, daß ich ein Scholar von dem berühmten Hr. Bachen, der jetzo in Leipzig Director Musices ist, ... und bin ich in der Virtu auf der Orgel und Geschwindigkeit in Händen und Füßen diesen hier in Sachsen der nechste, welches sich in würklicher Thatt am besten zeigen würde, dieses bitte mir aber ja nicht vor einen eigen Ruhm auszulegen, in dem es sonsten von mir niemahlen gewöhnlich ..."

Als Grund der Meldung gibt V. unpünktliche Gehaltszahlung wegen Geldmangel der herzogl. Kassen an. Weitere Schreiben von 12. Januar und 17. Mai 1730; im letzten erbietet er sich, auf eigne Kosten zur Probe zu kommen. „Denn es wäre zu bedauern, wenn Sie zu so einem großen und berühmten Orgelwerke nicht auch einen rechten und berühmten Mann bekommen sollten."

28. Dezember 1729: Universitäts-Mus.-Dir. u. Organist Sam. Franziskus Jacobi aus Wittenberg[4]).

30. Dezember 1729: David Nicolai aus Görlitz (s. u.).

7. Januar 1730: Organist Johann Gottlob Volle aus Eilenburg. Aus dem Bewerbungsschreiben: „wie ich bereits schon 18 Jahre im Amte gewesen, meine Fundamenta in Halle bey Herr Zachauen geleget, auch sonsten, so wohl in Orgel bauen, als verfertigung kostbahrer und theils selbst inventirter Instrumenta und Sing-Uhren, welche jederzeit von verständigen Musicis admiriret worden, sonder Ruhm zu melden, gar wohl fundiret bin ..."

19. Februar 1730: Kgl. Poln. Jagdmusicus Johann Christoph Erselius aus Dresden, z. Z. in Görlitz. (Nach Vollhardt 1732 — † 1772 Domorganist in Freiberg.) Nach dem R.-Pr. vom 20. Februar 1730 war E. 8 Tage wegen des Probespiels in Görlitz und erhielt 5 Thlr. 8 Gr. Auslösung. Weitere Schreiben vom 16. März mit Übersendung einer Komposition, 21. Juli und 22. August mit der Bitte um Erlaubnis, zur Ratswahl mit einer Kirchenmusik aufwarten zu dürfen.

Gewählt wurde am 6. Juni 1730 David Nicolai, „jedoch beliebet noch z. Z. sothanen Beschluß zu secretiren und dahin zu sehen, daß der hohe Minister, welcher Hrn. Erselium recommandiret, dahin disponirt werden könne, daß er von diesem Subjecto abstehen wolle." (R.-Pr.) In demselben Protokoll wird als neuer Bewerber auch ein Hr. Freudenberg in Hirschberg genannt.

12. David Nicolai, 1730—64.

Dav. N. wurde als Sohn des Tuchmachers gleichen Namens und seiner Ehefrau Susanne, geb. Schmiedin am 22. Febr. 1702 in Görlitz geboren. Aus seiner Görlitzer Primanerzeit stammt ein Programm des Rektors Samuel Grosser zu einem Aktus am 5. Mai 1724, nach dem David in dem Stück „die neugierige Ala-

---

[1]) Nach Vollhardt 1713—1737 Org. in Löbau. — Gerber, Hist.-biogr. Lex. 1790.

[2]) Fehlt bei Vollhardt.

[3]) Siehe Riemann.

[4]) Nach Vollhardt, 1701—1712 Organist in Grimma.

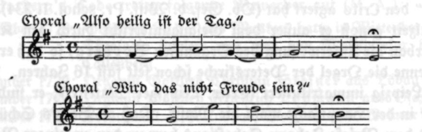
mode-Welt" den Crito agiert hat (Ob. Ges. d. Wiss. Pr. schol. I. 234). Während seiner Schulzeit genoß er außer dem Gesangunterricht durch den Kantor Joh. Christoph Urban die Unterweisung des Organisten Boxberg, so daß er 1729 sagen konnte, er kenne die Orgel der Peterskirche schon seit fast 16 Jahren. 1727 wurde Nicolai in Leipzig immatrikuliert (Erler, Leipziger Matrikel); er studierte Jura, betrieb aber in der Hauptsache wohl die Musik. Daß er Bach's Schüler gewesen ist, geht aus dem Briefe Johann Sebastians hervor, den er seinem Bewerbungsschreiben von 30. Dez. 1729 beilegte (M.-A.) und den ich in meinem „Görlitzer Musikleben in vergangenen Zeiten", Görlitz 1914, S. 16 abgedruckt habe. Außer dem Bach'schen Briefe befinden sich bei dem Bew.-Schr.: ein Gutachten N.'s über die Peterskirchorgel (12 Seiten), erstattet 1726, Bescheinigungen der Leipziger Professoren Abr. Kästner, Gottl. Petermann und Aug. Friedr. Müller über den Besuch ihrer juristischen und philosophischen Vorlesungen. Am 13. Januar 1730 dekretierte der Rat, Nicolai die Bestellung der Orgel ad interim anzuvertrauen (R.-Pr.); darauf bat er am 24. Febr., ihn zu einem Probespiel zuzulassen, weil er im Gottesdienste nicht Gelegenheit habe, „dasjenige auf einmahl augenscheinlich zu zeigen, was zur Geschicklichkeit eines Organisten bey moderirung und Temperatur der Register gehöre. als wovon nicht allein der Nutzen und Schaden dieses kostbaren und großen Orgel-Werks ..., sondern auch die Delicatesse im Spielen großen Theils mit dependiret ..." (M.-A.). Dieser Wunsch wurde schon am folgenden Tage erfüllt; Consul D. Büttner, Praet. Schäffer und Scab. Ranisch nehmen die Probe ab (R.-Pr.). Am 6. Juni erfolgte die Wahl N.'s, die aber „secretirt" wurde (s. o.); deshalb nahm N. in einem Schreiben vom 21. Sept., in dem er dem neugewählten Rate seine Glückwünsche aussprach, Gelegenheit, an seine Bewerbung zu erinnern, „weil E. E. Raths löbliche Absicht in Beförderungen Zeithero allezeit dahin gegangen, die Stadt-Kinder vor allen andern zu versorgen: und bey ferneren verlauff der Zeit zu befürchten stehet, es möchte sich ein fremdes Subjectum durch verschiedene Mittel und Wege in diesen Organisten-Dienst zu ingeriren suchen" (M.-A.) Hierauf wurde er am 23. Sept. zum Organisten bestellt (R.-Pr.) und dankt dem Rat am 30. Okt. für seine Wahl. (M.-A.). Er verheiratete sich am 27. Nov. 1732 mit Magdalene, des Äditunus Günthers Witwe, geb. Hermann (Laus. Mon.-Schr. 1800, S. 74). In einem Schreiben vom 18. Aug. 1735 bat er darauf den Rat, ihm nun die ganze Organisten-Wohnung einzuräumen (er teilte sie noch mit Boxberg's Witwe); er zählte darin die musikalischen Instrumente auf, die er wegen des beschränkten Raumes nicht aufstellen konnte, nämlich:

„1. eine Orgel aus 6 Registern ..., 2. einen Orgel-Tisch von 4 Registern, 3. einen großen Flügel, ... welcher auf einem Postamente 1 Elle hoch stehet, 4. ein streichend Instrument mit Darm-Sayten bezogen, auf welchem man eine Music gleich einer Hautbois, Violdigamb und Violon Cello zu gleicher Zeit spielen kann ... 5. ein groß Pedal nebst einem Manuale und dazu gehöriger Banck ..., 6 eine Laute, 7. eine Davids-Harffe." (M.-A.) 1745 wirkte N. als Sachverständiger beim Probespiel in der Oberkirche mit (R.-Pr.), 1749 besichtigte er im Auftrage des Rates die Orgel zu Rauscha. (Rr.)

Nachdem ihm auf seine Bitte vom 20. Juni 1758 sein Sohn David Traugott adjungiert worden war (R.-Pr.), starb er am 20. Nov. 1764; seine Witwe folgte ihm am 31. Januar 1773 ins Grab (Puse, Umg.-Zettel f. 1811).

Werke:

Choral „Also heilig ist der Tag."



Choral „Wird das nicht Freude sein?"

Beide zum ersten Male gedruckt in J. F. S. Döring's „Vollständiges Görlitzer Choral-Melodien-Buch", Görlitz 1802, unter Nr. 74 und 202. In der Vorrede zu diesem Choralbuche schreibt Döring ausdrücklich: „Nr. 74 und 202 sind von David Nicolai, dem Vater des 1799 verstorbenen Hoforganist David Traugott Nicolai." Da Döring noch 4 Jahre mit Dav. Traug. N. zusammen an der Peterskirche gewirkt hat, so ist dieses Zeugnis unbedingt glaubhaft. Darnach ist Kümmerle's Encyklopädie, aus der die falschen Angaben in viele andere Werke übergegangen sind, zu verbessern.

Die Texte, die Nicolai zur 300jähr. Feier des Augsburger Religionsfriedens 1755 komponiert hat, s. Laus. Mon.-Schr. 1805, I. S. 139.

Ratswahl-Kantaten sind nachgewiesen durch die Rr. 1739/40 und 1740/41, für die folgenden Jahre durch die Rechnungen der Honorarien-Kasse. Die Verehrung dafür betrug jedesmal 5 Thlr. 12 Gr.

13. David Traugott Nicolai, 1764—99.

Über ihn habe ich in meinem „Görlitzer Musikleben" S. 17—20 ausführlich berichtet, doch sind, dem anderen Zweck der hier veröffentlichten Arbeit entsprechend, einige Nachträge nötig. David Traug. N. ist in Görlitz am 24. August 1733 geboren; die Universität Leipzig bezog er 1753 (Erler, Leipziger Matrikel). Während seiner Studienzeit erhielt er vom Rat von Ostern 1753 bis Michaelis 1755 sechsmal das Meltzersche Stipendium von je 12 Thlr. (Rr.) außerdem das übliche Viaticum (Rr.). Am 10. Mai 1755 berichten die R.-Pr.:

„Hr. David Traug. Nicolai, Stud., dancket vor das ihm conferirt gewesene Stipendium und recommendiret seine Person zu E. E. Raths fernerer geneigten Gesinnung, desgl. bittet Hr. David Nicolai seinem H. Sohne die Expectanz bey dem Organistendienste zu geben. Anlangend die beyden Memoralia ist E. E. R. nicht ungeneigt, den jüngeren Hrn. Nicolai seinem H. Vater zu adjungiren, möchte aber auch gerne sehen, wenn er sich ein oder zwey Jahre anderer Orte sowohl in denen Studiis als Music und Componirungs-Kunst noch weiter zu excoliren sich gefallen lassen wollte, auf welchen Fall ihm wohlgedachter Rath jährlich ein Stipendium geben will; jedoch dergestalt, daß er sich durch einen Revers verbinde, daß dafern sein Vater mit Krankheit befallen werden oder gar mit Tode abgehen sollte, auf vorgängigen Ruf und Nachricht er sich anhero verfügen und die Function antreten wolle."

1758 wurde er dann förmlich „adjungirt" (s. o.) und heiratete am 20. Februar 1759 Christiane Wilhelmine, des Kaufmanns Christian Wilhelm Gehler zweite Tochter (Trauungs-Akten d. Pet.-K.). Dieser Ehe entsprossen 4 Kinder: Johanna Friederike Wilhelmine, seit 1798 verheiratet mit J. Chr. Ph. Bröer, Lehrer am Gymnasium zu Bautzen; Johanna Charlotte Amalie, seit 1803 verheiratet mit dem Kaufmann F. B. Mühlbach in Bautzen; Karl Samuel Traugott, des Vaters Nachfolger (s. u.) und Friedrich August Wilhelm, Ökonom. (Pufes Umg.-Z. f. 1811.) Durch die Verheiratung mit der Görlitzer Patriziertochter gelangte Nicolai in den Besitz des Hauses Untermarkt 8, der „neuen Münze" (Ecke Langestraße, jetzt der Teil des Rathauses, der die Finanzkasse enthält; das alte Portal ist erhalten geblieben). In der Auflassung im Görlitzer Kaufbuche von 1775/76 steht der Wert des Hauses, eines sogenannten 9bierigen Brauhofes, mit 5500 Görlitzer

Mark oder 4277 Thlr. 18 Gr. 8. Pf. angegeben. — Ein Satz meiner früheren Darstellung (Musikleben, S. 18) bedarf der Berichtigung. Ich hatte 1914 auf Grund der Görlitzer Quellen geschrieben: „Die angebotene Organistenstelle an der Hofkirche (in Dresden) schlug er trotz der vorteilhaftesten Bedingungen aus Liebe zu seiner Vaterstadt aus." Dagegen berichtet Rich. Engländer in seinem Aufsatz „Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800" (Zeitschr. f. MW. IV, 4): 1775, 8. Juli—Ref. 22. Juli: „der dem Kurfürsten rühmlichst bekannte Organist Nicolai in Görlitz erhält auf eigene Bitte das Prädikat „Hoforganist" mit entsprechendem Dekret. Er wird vom Direkteur empfohlen, der ihn für später im Auge behalten will." — „1787 bewirbt sich Nicolai um die Hoforganistenstelle" (S. 210 und 216/17). Auf eine schriftliche Anfrage, ob die Dresdner Akten über diese Angelegenheit noch Einzelheiten enthielten, sandte mir Hr. Rich. Engländer freundlicher Weise folgende Notizen aus den Akten:

„N. war das Protektionskind des Direkteur von König, der ihn gern nach Dresden gebracht hätte. Gelegentlich des Vortrags vom 8. Juli 1775 (s. o.) heißt es u. a. der „Organist N. zu Görlitz, welchen Ew. Churf. Durchl. ich vormals der ihm beywohnenden gar seltenen Geschicklichkeit wegen, anzurühmen mich erkühnet ... überzeugt bin, daß gedachter Organist um diesen Titel aus keiner andern Absicht sich bewerbet, als bloß hierdurch unter denen Einwohnern der Stadt Görlitz ein mehreres Ansehen nebst einiger Distinction vor andern von seinem Metier zu gewinnen ..."

Der Direkteur empfiehlt N. zugleich „in die Zukunft zu Höchst dero Gnade ... auf den Fall einer künftig bey Höchst dero Capelle zu erledigenden Organisten-Stelle". — 1787: Bei der Neubesetzung der Organistenstelle Pet. August's (der im Sterben lag) rückt der Direkteur den N. auf der Kandidatenliste an die erste Stelle:

1. Der Stadtorganist zu Görlitz, Nicolai, welcher bereits mit dem Prädikate als Hoforganist begnadigt worden ... und das besonders große Werk der Görlitzer Orgel mit vieler Kunst zu spielen vermag." (Vortr. v. 1. Febr. 1787.) Freilich vergebens!"

Soviel von seinem äußeren Leben, nun noch einiges von seiner Künstlerschaft. Am 16. Febr. 1784 hatte Nicolai seine selbstgebaute Glasharmonika, die „vom ungestrichenen d bis zum dreigestrichenen g ging," dem Ratskollegium vorgeführt. (Laus. Mag. 1784, S. 63) Er erhielt für das Konzert eine Gratifikation von 10 Thlr. aus der Honorarienkasse und von 10 Thlr. aus der Gerlach'schen Kasse (Hon.-R.). Am 9. und 10. März d. J. gab er Konzerte auf diesem Instrument in Zittau und Lauban (Laus. Mag. 1784, 115/16). 1787 reiste er mit der Harmonika nach Hirschberg; der dortige Rektor Bauer sandte über diesen Besuch einen begeisterten Brief an das „Lausitzische Magazin" (1787, 256—58), in dem mehr noch als das neue Instrument Nicolai's Orgelspiel auf dem prächtigen Werke der Gnadenkirche gerühmt wird. Daß dieser Ruhm auch weiter gedrungen war, beweist u. a. das „Schlesische Tonkünstler-Lexikon" von Koßmaly u. Carlo, 1846, wo es I. S. 64/5 heißt:

„Nicolai wurde, so lange er lebte, in der Nähe und Ferne, im allem, was sich auf Orgelspiel und Orgelbau bezog, für eine Autorität gehalten, und das mit Recht; denn in ersterem Fache stand er als Muster obenan, und im letzteren waren seine Aussprüche vollgültig."

So kam auch der junge Friedrich Wilhelm Berner aus Breslau (s. Riemann, Mus.-Lex.) in den neunziger Jahren zu ihm; Nicolai „veredelte sein Spiel und machte ihn mit dem Geiste Bach's bekannt[1])," „infolgedessen er der sogenannten gelenken Manier entsagte und den ernsten, strengen Styl sich anzueignen suchte[2])."
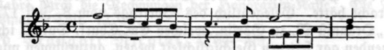
Daß Nicolai bei den Reparaturen der Görlitzer Orgeln selbst mit Hand anlegte, beweisen die Honorarien-Rechn. 1767/68 und die Rr. 1770. Die Einrichtung der neuen Orgel in Deutsch-Ossig (1 Meile südl. v. Görlitz) und die Aufsicht über den Bau wurde ihm 1774 vom Rate übertragen (Wegweiser III, Nr. 42). — Nicolai starb am 20. Dez. 1799, seine Witwe am 30. Juni 1802 (Puses Umg.-Z. f. 1811).[3])

Werke:

I. Sonata für Klavier. F-dur. In der „Sammlung kleiner Clavier- und Singstücke etc." von J. A. Hiller; Leipzig, Breitkopf & Sohn, 1775, 14.—16. Stück.
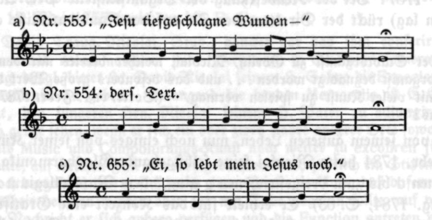
II. Sonata für Klavier. C-dur. In derselben Sammlung, 18.—20. Stück.

III. Fuga für Orgel, Manuskript in der Leipziger Stadtbibliothek.



IV. Fantasie und Fuge für Orgel. Dresden und Leipzig, in Kommission der Breitkopfschen Buchhandlung, 1789. (Leipziger Stadtbibl.) (G-moll, G-dur). „Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich August, Herzogen von Sachsen . . ., Meinem gnädigsten Herrn." (Widmung datiert: Görlitz, 16. Juli 1789.)

V. Aus dem handschriftl. Choralbuch von Dav. Tr. Nicolai (im Besitz der Peterskirche) sind im „Allgem. vierstimm. Kirchen- und Haus-Choralbuch . . ." von Jakob und Richter, Berlin, Stubenrauch 1873, enthalten:



Ob die Melodien von Nicolai stammen, ist zweifelhaft; sein Name steht nicht dabei. (Das handschriftl. Choralbuch ist 23 × 18 cm groß und enthält 323 numerierte und eine Anzahl unnumerierter leerer Seiten. Es ist in Leder gebunden und mit reichem, geschmackvollen Schmuck in Goldpressung versehen. Vorderer Deckel: David Traugott Nicolai, hinterer Deckel: 1780. Auf dem ersten Blatte steht: „Choralbuch von David Traugott Nicolai ist Eigenthum der Peterskirche zu Görlitz". Das Buch enthält 274 Choralmelodien [Melodie im Sopranschlüssel mit beziff. Baß] von D. Tr. N. geschrieben, dann: Magnificat, [deutsch], Litaney [deutsch] und Praefatio [latein.]. Von der Hand des Sohnes und Nachfolgers sind 7 Melodien nachgetragen. Inhaltsverzeichnis.)

---

[1]) G. Münzer, Beiträge zur Konzertgesch. Breslaus, Vierteljahrsschr. f. MW. VI, 1890, S. 228.

[2]) Koßmaly und Carlo, a. a. O., S. 7. — Vgl. auch Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, 1830, S. 19.

[3]) Biographisches über ihn s. auch: Riemann, Mus.-Lex. (seit der 9. Aufl.); Otto, Oberlaus. Schriftst.-Lex.; Paul, Handlex. d. Tonkunst; Kümmerle, Encyklopädie der ev. Kirchen-Mus.; Eitner, Quellen-Lex.,; Gerber, Hist.-biogr. Lex. d. Tonkünstler.

Eitner zählt folgende Werke Nicolai's auf:
1. Beschreibung der Orgel in der Peterskirche.
2. Fantasie und Fuge für die Orgel, Dresden und Leipzig 1789, Breitkopf. Querfol. (Berl. Bibl., Leipz. Stadt-Bibl.)
3. Fantasie und Fuge für die Orgel. Querfol., G-dur, 12 S. und 2 Bl. Widm., ohne Ort und Verlag. (Bibl. Wegener.)
4. Fuge zu 4 St. g-moll. Autogr. in der Berl. Bibl., soll nach dem Katalog mit D. Fr. N. gezeichnet sein, doch halte ich (Eitner) das F für einen Schreibfehler im Kataloge.
5. 2 Fugen in neuer Ausgabe (F-moll und B-dur) in Körner „Der Orgelvirtuos", Erfurt, Langensalza und Leipzig, bei Körner (Nr. 149 und 150).
6. Ein Orgelstück in C. F. Becker's „Cäcilia", Leipzig.

Dazu ist zu bemerken: Der Zettelkatalog der Preuß. Staatsbibliothek enthält (1922) nichts von D. Tr. Nicolai. Nr. 1 ist zwar unter N.'s Namen erschienen, der Verfasser war aber der Schulkollege Johann Hortzschansky vom Gymnasium in Görlitz (s. Jecht, Oberlaus. Geschichtsforschung, N. L. M. 94, S. 124). Der Kupferstich des Orgelprospekts war von N. gefertigt. Er erhielt für die Dedikation des Werkes am 6. Dezember 1798 vom Rat „30 Thlr. Beytrag zu den Druckkosten verehret". (Hon.-R.) — Nr. 2 und 3 scheinen mir dasselbe Werk zu sein; die Fuge des 1789 erschienenen und dem Kurfürsten gewidmeten Werkes steht in G-dur. Nr. 4 ist in Berlin nicht vorhanden, desgl. 5 und 6. (Ich wäre übrigens sehr dankbar, wenn mir jemand nachweisen könnte, wo 5 und 6 zu erlangen wären; meine Schritte waren bis jetzt erfolglos.) Es fehlen bei Eitner also meine Nummern I—III und V a—c.

1793 kündigte N. „Sechs Fugen für die Orgel oder das Fortepiano an, welche zu Ostern in Kupfer gestochen, querfolio in Leipzig erscheinen sollen. Die Vorausbezahlung, die bis Ende Januar künftigen Jahres offen steht, beträgt 12 Gr. Sächs. und 12 Gr. Nachzahlung". (Laus. Mon.-Schr. 1793, II. S. 369.) Das Ergebnis der Subskription muß sehr gering gewesen sein, denn die Fugen erschienen nicht.

Die Texte zu den Kürkantaten 1768—1771, 1775—1784, 1787—1792 und zur Kantate zum Namenstag des Kurfürsten 1780, die Nicolai komponiert hat, sind in den betreffenden Jahrgängen des „Lausitzischen Magazins" zu finden.

14. Karl Samuel Traugott Nicolai, 1799—1813.

Er war am 14. April 1769 in Görlitz geboren. Aus seiner Jugendzeit s. „Görl. Mus.-Leb.", S. 21. Am 25. Juni 1793 wurde er in Leipzig immatrikuliert: Car. Imman. (!) Traugott Nicolai Gorlic. (Erler, Leipziger Matrikel.) Am 17. Okt. 1794 erhielt er 30 Thlr. aus dem Staudischen Legat (Rr.). Nachdem er schon 1796 seinem Vater adjungiert worden war, rückte er nach dessen Tode in die Stelle ein. Am 6. Nov. 1805 verheiratete er sich mit Johanna Charlotte, geb. Rüde aus Bautzen (Lauf. Mon.-Schr. 1806 I. S. 51). Er hatte seine Amtswohnung im Krebsgässel, wohnte aber in der Langengasse[1]). Nicolai gehörte als Mitglied zur Freimaurerloge zur gekrönten Schlange, ebenso war er Mitglied, 1808 auch einer der vier Vorsteher der Görlitzer Ressource (Mitgl.-Verz.). Er starb am 21. Dez. 1812 an Gelbsucht (Totenreg. d. Pet.-K.).

Daß auch er die üblichen Ratswahl-Kantaten komponiert und aufgeführt hat, ist aus den Hon.-R. 1800—1813 zu ersehen; erhalten ist nichts.

15. Johann Gottlob Schneider, 1812—25 (1825—64 Hoforganist in Dresden).

Schneider nimmt in meinen „Görl. Mus.-Leb." einen breiten Raum ein: S. 23—25, 60—64 und 67—74, und wird dort als Organist, Dirigent und Gründer des 1. Singvereins gewürdigt[2]). Die seither durchgearbeiteten Quellen haben nichts Neues ergeben; Magistrats-Akten aus seiner Zeit fehlen. Aus der Dresdener Zeit ist nachzutragen, daß Schneider 1847 die reparierte Orgel der Peterskirche abnahm und bei dieser Gelegenheit ein Orgelkonzert gab (Görl. Anz. 1847, 44, 46, 47), sowie

[1]) Rothe, Gesch. von Görlitz 1805/06, II. S. 155.
[2]) Vgl. dazu: Riemann, M.-L.; Paul, Handlex. d. T.; Otto, Oberlauf. Schriftst.-Lex.

daß zu seinem goldnen Amtsjubiläum am 21. Aug. 1861, das ihm viele Ehrungen brachte, auch eine Görlitzer Abordnung ihm die Glückwünsche der Stadt übermittelte (Görl. Anz. 1861, 102).

Werke:

op. 1. Phantasie und Fuge für Orgel (c-moll). Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preuß. Staatsbibl. Berlin.)

op. 2. Religiöse Chorgesänge für 3 Sopr. (oder 2 Ten. und Baß) mit oblig. Orgel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (Preuß. Staatsbibl. Berlin und Archiv von Breitkopf & Härtel.) (Gedichtet von Hohlfeld und gewidmet Sr. hochw. Magnificenz dem Herrn Dr. Chr. Friedr. v. Ammon. — Nr. 1. Zum Osterfeste. 2. Zum Osterfeste. 3. Zum Pfingstfeste. 4. Zum Johannisfeste. 5. Zum Michaelisfeste. 6. Zum Reformationsfeste. 7. Zum Weihnachtsfeste. 8. Wechselgesang zur Gedächtnisfeier Sr. Maj. des höchstsel. Königs Friedrich August von Sachsen bey den ev. Hofgottesdienste zu Dresden am 18. Juni 1827.)

op. 3. Phantasie und Fuge für Orgel (d-moll). Leipzig, Breitkopf & Härtel.

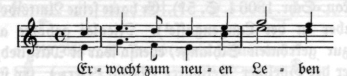
op. 4. Zwölf leichte Orgelstücke zum Gebrauch beim Gottesdienst. Meißen, Klinkicht.

op. 5 und 6. Vierstimmige religiöse Chor- und Wechselgesänge mit oblig. Orgel. 2 Hefte. Leipzig, Kistner. (Preuß. Staatsbibl. Berlin.)

Außerdem besitzt die Preuß. Staatsbibl. Berlin nach dem Zettelkatalog noch:
Orgelstücke in der Sammlung von Orgelsätzen Westphalen.
Gebet für Orgel in J. P. Schuhmacher, 100 neue Orgelstücke.
Choralvorspiele in Wilh. Stahl, 150 Choralvorspiele.
Präludium „Nun danket alle Gott". Leipzig 1861.
Orgelstück G-dur in Palme, Das erste Orgelbuch, op. 81.
„Vater unser im Himmelreich" in Herzog, Album für Organisten, op. 38.
Preludi e Versetti p. Organo.

Nach Anzeigen in Verlags-Katalogen erschienen von Schneider außerdem:
Kirchengesang „Nimm, o Herr". Dresden, Meinhold.
Sammlung von 100 der gebräuchlichsten Choräle für 3 St. (Sopr., Alt [oder Ten.] und Baß.) Meißen, Klinkicht.
Ev. Kirchenpräludienbuch für Seminare. Leipzig, Klinkhardt. 2. Ausg.: Leipzig, Arnold.
Introduktion und Variationen: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (vierhdg.). Erfurt, Körner.

Endlich fand ich in „Gauß, Orgelkompos. aus alter und neuer Zeit" II. 42 ein Präludium zu „Was Gott tut, das ist wohlgetan" (G-dur); in einer älteren zweistimm. Liedersammlung mit verlorengegangenem Titelblatt das Lied „Der Frühlingsmorgen":



im „Deutschen Liederkranz" (für 4stimm. Mchr.) von G. Zanger (Nr. 127), übernommen aus: G. W. Finke „Teutsche Liedertafel" den Chor „Das Veilchen im Tale"; im 1. Bd. der „Abhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft zu Görlitz" 1827 das Lied für 1 Singst. m. Klavierbegl. „Der Schwan", Gedicht von W. L. Pohl, in Mus. ges. von Joh. Schneider 1825. Görlitz, gedr. bei Gotth. Heinze. (Der Schwan ist das Sinnbild der Gesellschaft.)

16. **Franz Adolf Succo**, 1826—39 (1840—46 Org. a. d. Neuen Kirche in Berlin, 1846—79 Org. und städt. M.-D. in Landsberg a. d. W.).

Über S.'s hiesige Amtszeit s. „Görl. Mus.-Leb.", S. 26 und 62. — Sein am 20. Januar 1879 in Landsberg erfolgter Tod wurde am folgenden Sonntag, dem 26. Jan. in Görlitz von der Kanzel der Peterskirche abgekündigt. Succo hatte sich 1831 mit der einzigen Tochter des Görlitzer Arztes Dr. Nicolai verheiratet; hier wurde ihm am 29. Mai 1837 sein Sohn Reinhold (s. Riemann, Mus.-Lex.) geboren.

Werke:

op. 1. Sonate für Klavier. Leipzig, Peters.
op. 2. Rondeau mélodieux et brill. (Es-dur) für Klavier. Leipzig, Peters.
op. 3. Fünf deutsche Lieder, von Freiligrath u. a. Berlin, Bote & Bock. (Preuß. Staatsbibl. Berlin.)
op. 4. Frühlingslied. Duett für Sopr. und Alt (oder Ten. und Baß), ged. von Rich. Lonyville, gewidm. Frl. Clara Beyrich und Emilie Becker. Berlin, Bote & Bock. (Preuß. Staatsbibl. Berlin.)
op. 12. Lieder des Herzens und der Natur. Berlin, Trautwein. (Preuß. Staatsbibl. Berlin.) — (1. Nach einem alten Bilde. 2. Übers Meer. 3. Zu deinen Füßen. 4. Sonntag. 5. Mondlied. 6. Ich stand auf Berges Halde.)

Ohne Opus-Nr.: Deutschlands Wiedergeburt: „Schwarz, Rot und Gold, das sind die Farben" (Ged. von Schnauffer). Berlin, Bote & Bock, „Lieder-Tempel" Nr. 63.

a) Für 1 Singst. m. Kl. (A-dur); b) für gem. Chor (B-dur); c) für Mchr. (C-dur). (Preuß. Staatsbibl. Berlin.)

Orgelvorspiel „Was Gott thut, das ist —" (G-dur) im strengen Contrapunkt der Oktave für 2 Klaviere und Pedal. Enthalten in: „172 Vorspiele für die Orgel, herausgeg. von C. Karow." Bunzlau, C. A. Appun'sche Buchhandl., 1829, Nr. 164.

Orgelvorspiel „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut" (D-dur) für das volle Werk. Aus ders. Sammlung, Nr. 171.

Fantasie für Orgel C-dur. (Preuß. Staatsbibl. Berlin.) Erfurt, Körner?

Vor- und Nachspiel für Orgel in G-dur, in „Geißler, Die Orgel-Komp. d. 19. Jahrh." (Preuß. Staatsbibl. Berlin.)

Präludium und Fuge G-dur. Erfurt, Körner.

Vorspiel D-dur, in „Grosser, Orgelkranz". (Preuß. Staatsbibl. Berlin.)

Mainzer Siegeslied. Berlin, Bote & Bock. (Preuß. Staatsbibl. Berlin.)

„Hast du mich lieb?" für 1 Singst. m. Klavier, in dem bei Challier, Berlin, erschienenen „Liederalbum".

Orgelvorspiel c-moll, mit voller Orgel, aus einer handschriftl. Sammlung des ehemal. Zeichenlehrers W. Kahl (Bunzlauer Seminar), in meinem Besitz.

Die alten Görlitzer Konzertprogramme nennen noch folgende Stücke: Flötenkonzert (Pr. vom 18. März 1826), Ouverture (Pr. vom 26. März 1828), Neue große Ouverture in E-dur (Pr. vom 18. März 1829).

17. Friedrich Wilhelm Heinrich Görmar, 1839—69.

G. ist 1803 geboren, sein Geburtsort war nicht festzustellen. 1841 gründete er mit einigen andern den „Handwerker-Gesangverein" (Neumann, Gesch. v. Görlitz), außerdem leitete er 1843—50 eine „Liedertafel für Damen und Herren". Mit dem Männerchor dieses Vereins sang er am 1. Juni 1844 vor Friedrich Wilhelm IV. auf den Königshainer Bergen (Neumann, Gesch. v. Görlitz) und nahm mit ihm am 30. Juni 1845 an dem Sängerfest auf dem Oybin teil, bei dem 600 Sänger aus Sachsen, Preußen und Österreich vereinigt waren (N. L. M. 23, S. 42—47). Im übrigen beteiligte er sich als Klavier- und Orgelspieler am Görlitzer Konzertleben. Als Komponist scheint er wenig hervorgetreten zu sein; es wird nur ein Rondeau brillante für Klavier mit Orchesterbegleitung genannt, das er 1859 in einem Konzert vortrug (Görl. Anz. 1859, 40). Der in „bescheidener Zurückgezogenheit" lebende Mann genoß wegen seiner „in vieljähriger Amtswirksamkeit bewährten Kunstleistungen" die Anerkennung und Verehrung seiner Mitbürger (G. A. 1865, 243). Kränklichkeit hinderte ihn in den letzten Jahren an künstlerischer Betätigung. Er starb an einem Halsleiden am 29. Dez. 1869 und wurde am 2. Jan. 1870 begraben (Ev. Kirchenbl. 1870).

18. Reinhold Fleischer, 1870—1904.

Fleischer war am 12. April 1842 zu Dahsau bei Herrnstadt i. Schles. geboren, widmete sich dem Lehrerberufe und besuchte von 1859 das Seminar zu Steinau a. O.,

war von 1862—65 als Lehrer tätig und studierte dann Musik auf dem Kgl. Institut für Kirchenmusik und der Kgl. Akademie zu Berlin. 1869 wurde er Organist in Berlin, spielte am 18. Mai 1870 zur Probe in der Peterskirche und trat sein hiesiges Organistenamt am 3. Juli d. J. an. 1885 erfolgte seine Ernennung zum Kgl. Musikdirektor, seit 1891 war er Mitglied des Komitees der Schlesischen Musikfeste. Einer seiner zahlreichen Schüler ist der Dresdener Kreuzkantor Otto Richter. Fleischer war Dirigent der Sing-Akademie von 1871—1904 und des Lehrergesangvereins von 1888—1904. Seit 1870 unterhielt er einen „Vorkursus für Chorgesang". Er forderte im Juli 1889 mit anderen zur Gründung eines „Wagner-Vereins" auf und gehörte von 1890—99 zum Vorstand dieses Vereins. Jahrzehntelang versah er das Amt eines Orgelbau-Revisors. Seit dem April 1888 war er auch Kantor an der Peterskirche, beide Ämter sind seitdem vereinigt. Er starb am 1. Febr. 1904. Am 12. April veranstalteten Singakademie und Lehrergesangverein mit der Kapelle des 19. Inf.-Regts. ein Konzert zum Besten eines Grabdenkmals für den Verstorbenen, das am 10. Sept. 1905 eingeweiht wurde. Sein Sohn Kuno, geboren den 25. März 1890, Lehrer für Kirchenmusik, ist Organist in Pasewalk[1]).

Fleischer's außerordentliche Tätigkeit als Solist (Klavier und Orgel) war überaus rege, so daß es in diesem Rahmen unmöglich ist, auf Einzelheiten einzugehen. Es muß genügen, seine Bedeutung mit den Worten zu kennzeichnen, die ihm die „Görl. Nachr. u. Anz." bei seinem Tode nachriefen: „Fleischer war ein Menschenalter hindurch auf das engste mit dem Musikleben unserer Stadt verknüpft: Komponist, Dirigent und namentlich meisterhafter Orgelspieler. Er hat sich einen dauernden Ehrenplatz in der Görlitzer Musikgeschichte erworben." (1904, Nr. 27.)

Werke:

Symphonie c-moll. Mskr. Aufgeführt im „Verein der Musikfreunde" am 5. Dezember 1877. 2 Sätze: Adagio molto und Presto furioso wurden beim IV. Schles. Musikfest 1879 wiederholt. (Rob. Musiol, Symphoniker nach Beethoven, Blätter für Haus- und Kirchenmusik I (1879), Nr. 9, schreibt Fleischer zwei Symphonien zu.)
Intermezzo für Streichorchester. Mskr. In Görlitz gespielt 1875, 1888 und 1891.
Streichquartett. Mskr. Aufgeführt 1872.
Klaviertrio. Mskr. Aufgeführt 1871.
Choral-Figuration „Alle Menschen müssen sterben". Aufgeführt in einem Konzert des Berliner Domchors in der Peterskirche 1876.
Variationen über „Straf mich nicht nach deinem Zorn". Aufgeführt 1888 und 1902.
3 Präludien in: Jacob u. Richter, „Der Präludist". Breslau, C. F. Hientzsch. Nr. 53, 464, 465.
op. 2. „Adoramus te Christe", 6stimm. gem. Chor. Leipzig, F. E. C. Leuckart (u. a. 3. Schles. Mus.-Fest 1878, auch im Repertoire des Berliner Domchors).
op. 8a. „Siehe, wie fein und lieblich", gem. Chor.
op. 8b. „Mit Gott ziehn wir getrost —", gem. Chor.
op. 8c. „Wo du hingehst, da will —", gem. Chor.
} Beilagen zu „Die Orgel" IV, 7. 9, III, 8.
op. 12a. „Fürchte dich nicht", gem. Chor. Görlitz, Fiedler.

Die folgenden geistlichen Chöre sind aufgezählt nach dem Kirchenzettel im „Ev. Kirchenblatt für die Gemeinde Görlitz" 1870—1904:
„Wie lieblich sind deine Wohnungen", gem. Chor.
„Komm', heilger Geist, erfüll' —", gem. Chor.
„Tod, wo ist dein Stachel —", gem. Chor.
„Das Warten des Gerechten wird Freude —", gem. Chor.
„Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet", gem. Chor.

[1]) Vgl. Riemann, Mus.-Lex.; Röder, Geborene Schlesier; Görlitzer Anzeiger 1870—1904.

„Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist", gem. Chor.
„Finsternis bedecket das Erdreich —" gem. Chor.
„Groß sind die Werke des Herrn", gem. Chor.
„Christus ist die Auferstehung und das Leben", 8stimm. gem. Chor.
„Frieden und Hoffen" gem. Chor.
„Lichtheller Tag der Ewigkeit", gem. Chor.
„Milder Jesu, sei gegrüßet", gem. Chor.
„Danket dem Herrn, denn er ist freundlich", gem. Chor.
„Meine Seele harret nur auf Gott", gem. Chor. Gedruckt in: R. Palme, 88 Motetten ... Leipzig, M. Hesse. Nr. 61.
„Sei getreu bis in den Tod", Männerchor.
Veilchenduft: „Was weckt uns aus den Tiefen —" (Roquette), gem. Chor, Beilage zur „Sängerhalle" 1900, 23/24.
Morgenlied: „Noch ahnt man kaum der Sonne Licht —" (Uhland), gem. Chor, Beilage zur „Sängerhalle" 1902, 39 und im Verlage von Hans Licht, Leipzig.
7 Lieder für eine Singst. mit Klavier, 1874 erschienen bei Fries, Görlitz.

Die folgenden Kompositionen stehen auf Konzertprogrammen oder in den Notenverzeichnissen von Singakademie und Lehrergesangverein:
Gem. Chöre: Abendlied: „Über die Hügel hin —"; „Sehnsucht nach dem Rhein"; „Holda, die Priesterin der Hertha" (Chorwerk mit Orch.); Frühlingslied: „Durch den Wald —"; „Weil' auf mir, du dunkles Auge" (Lenau); An das Vaterland: „Dir möcht' ich diese Lieder weihen" (Uhland); Des Sängers Wiederkehr: „Dort liegt der Sänger —".
Männerchöre: Für Kaiser und Reich: „Laßt hoch die deutschen Fahnen wehn" (Dr. Wilh. Kleefeld); Der Himmel im Tale (Rob. Reinick); Pestalozzi-Hymne (O. Borrmann); „Bin ein fahrender Gesell" (Rud. Baumbach).

Nach Fleischer's Tode wurde die vereinigte Kantor- u. Organistenstelle ausgeschrieben. Es meldeten sich 48 Bewerber; einstimmig gewählt wurde

19. Dr. Karl Koch, 1904.

Karl Koch ist 1868 zu Bralin an der Weser geboren, besuchte das Gymnasium zu Oldenburg, war von 1885—88 Schüler des Leipziger Konservatoriums und wurde 1890 Organist an der Stadtkirche zu Jever in Oldenburg. 1897 gab er diese Stellung auf, um weitere Studien zu machen (Berlin, Kgl. Akad. d. Künste, in der Komposition Schüler von Max Bruch; Universitäten Berlin, Leipzig, Rostock). 1902 erwarb er die philos. Doktorwürde mit einer Dissertation über Bernhard Klein. Seit 1899 war er Organist und Musikdirektor in Insterburg. In die hiesige Stellung wurde er am 3. Juni 1904 gewählt und trat sein Amt am 1. Juli an. Koch leitete von 1904—12 die Singakademie, von 1904—07 den Lehrergesangverein. Außerdem betätigte er sich als Orgelsolist und führt seit einigen Jahren in der Peterskirche regelmäßige Bach-Konzerte (Kantaten, Weihnachts-Oratorium) aus.

b) Die Besoldung.

1540: J. Arnold erhielt 8 Mark jährliche Besoldung. (Jancke.) (1 Sch. = 60 Gr., 1 Mark = 48 Gr.)

1550: Jährlicher Sold 12 Sch. (Rr., hier ist der Organisten-Sold nur für die Jahre 1548—50 angegeben.)

1595: Scultetus gibt in seinem Manuskript „Signaturen und Kirchensachen" (Ratsarchiv Varia 98) Brettel's Besoldung wie folgt an:

Walpurgis und Michaelis	50 Sch.	— Gr.	52 Sch. 18 Gr.
Vor die Kirchen-Collecten auffs neue Jahr alleine	— Sch.	18 Gr.	
Wegen der Mahlzeiten alle Quartal $^1/_2$ Sch.	2 Sch.	— Gr.	

1600: Nach derselben Quelle wird Brettel's Gehalt um 12 Sch. aufgebessert.

1610, 5. Januar: Andr. Bretteln dem Organisten hat E. E. Rath auf sein Suppliciren bey seinem Leben 18 Sch. als ein Gratial geben zu laßen bewilliget, dagegen er zugesagt, einen Substitutum zu halten, damit, im Falle er nicht fortkönnte, kein Mangel erschiene. (R.-Pr.)

1611, 22. Juli: Der „Substitut" Bellmann erhielt 34 Sch. Besoldung vom Rate, dazu von Brettel 2 Sch. und die Brautmessen. (R.-Pr.)

1615, 3. Februar: Baumgarten erhält die halbe Organisten-Besoldung, die andere Hälfte verbleibt Brettel. (R.-Pr.)

1616, 13. Mai: Ist Christian Baumgarten, dem Organisten, beym ablohnen zu seyner vorigen Besoldung ein Stoß Holz und alle Vierteljahr ein Scheffel Korn bewilliget worden. (R.-Pr.)

1616, 20. Dezember: Dem Organisten sind dato zur Besoldung bewilliget worden 60 Sch., doch daß er dagegen das vorher bewilligte Korn und Holtz nicht haben soll. Ist von dem Hrn. Bürgermeister . . . zur Geduld ermahnet worden. (R.-Pr.)

1617, 19. August: Dato ward geschlossen, daß dem jetzigen Organisten (Baumgarten) nach Absterben des alten Organisten (Brettel) die vollkömliche Besoldung, nämlich 80 Sch., inskünftig von der Kirchen gegeben werden soll. (R.-Pr.)

1632, 6. Dezember: Schellhorn erhält jährlich 60 Sch. und 2 Stöße Holz, die Accidenzien und freie Wohnung. (R.-Pr.)

1650, 1. Februar: Decker erhält jährlich 80 Sch., „weil er bey dieser Besoldung sich nicht erhalten kann, und zu besorgen, daß er andere Gelegenheit ergreifen dürfte." (R.-Pr.)

1653, 28. Januar: Das Gehalt Decker's wird auf 100 Sch. erhöht. (R.-Pr. Abschrift des Beschlusses in den M.-A. unterm 22. May 1660.)

1666, 24 Juli und folgende Jahre: Decker erhält jährlich noch $^1/_2$ Stoß Holz. (R.-Pr.) Nach ihres Mannes Tode richtete die Witwe Decker's am 2. März 1680 ein Schreiben an den Rat, in dem sie um Auszahlung von Gehaltsresten bat. (M.-A.) Daraus ergibt sich, daß ihrem Manne jahrelang 20 Sch. von der Besoldung als Strafe abgezogen worden sind. Sie legt eine Erklärung ihres Mannes vom 5. Sept. 1679 bei, in der es heißt:

„. . . als Elias Scholz von Sorau, welcher Hrn. Schnelles Seel. Tochter heyrathete, einst allhier war, gehet dieser unter der Predigt hin, und schreibt Ihn aus des Seel. Hrn. Bürgemeisters Endermanns Tabulatur-Büchern eine Concerten ab, worzu Hr. Bürgemeister Endermann komt, ist sehr unwillig und spricht wieder mich, Ich hette es Ihme geheißen, da doch, wie sehr und vielmahl auch Ich, daß dem also nicht wäre, und die erwehnte Concerten schon längst vor 6 Jahren gehabt hette, mir zu verzeihen, gebehten. . . ."

Als Strafe seien ihm dann „bey Lebzeiten und Regierung wohlgedachten Herrn Bürgermeisters" 20 Sch. abgezogen worden.

1680: Heigius erhält 100 Thlr., 8 Scheffel Korn und 3 Stöße Holz. (Jancke.)

1695: Petzold erhält 150 Thlr. bares Gehalt. (Jancke.) Seine Witwe bezog von 1713—28 4 Thlr. jährlich an Pension. (Rr.)

1711: Borberg erhält zu seinem Gehalt jährlich 12 Thlr. für die Aufsicht der Orgel. (Rr.)

1730: David Nicolai wird mit 100 Thlr. Salarium und den gewöhnlichen Accidentien angestellt. (R.-Pr.)

1737, 30. Dezember: In dem Handschriftenband L 229 der Sächs. Landesbibl. Dresden, betr. Görlitz, wird das Einkommen des Organisten wie folgt angegeben:

150 Thlr. jährl. Besoldung in 4 Quartalen	Deputata: 2 Pfd. Wachs an Mich. u. . . . (unleserlich).
2 Thlr. wegen des Meltzerischen Legati	$1^1/_2$ dergl. an Weynachten von der Kirche.
12 Thlr. zum heil. Abend statt der bisherigen 6 gl. zur Zulage.	7 Schffl. guts Korn vom Rathe
	3 Stöße Weich-Holtz, 2 von der Kirche, 1 vom Rathe.

1758, 20. Juni: Als Dav. Traug. Nicolai seinem Vater adjungiert wird, erhält er kein besonderes Gehalt, sondern 12 Thlr. „zur Aufmunterung". (R.-Pr.)

1760, 2. September: Der junge Nicolai bittet um ein Gehalt nebst gewissen Deputat an Korn und Holz; die Kasse ist dazu nicht imstande; „in Absicht auf seine Geschicklichkeit und seinen bewiesenen Fleiß" erhält er 20 Thlr. (R.-Pr.)

1762, 26. April: Nicolai jun. erhält in Anbetracht der Teuerung 12 Thlr. Unterstützung. Gehalt bezieht er noch immer nicht. (R.-Pr.)

1761—62: Ebenso erhält Nicolai sen. eine Teuerungs-Zulage von 12 Thlr. (Rr.)

1762, 3. August: Da E. E. Rath wünschet in Erwägung d. Hrn. Organistae Adjuncti Nicolai Wissenschaft und vorzügliche Geschicklichkeit in der Musik selbigen bey hiesiger Pfarrkirchen und großen Orgel beizubehalten, so würde er den von ihm vorgeschlagenen Interimsgehalt gerne verwilliget haben, wenn nicht die bei zeitherigen anhaltenden Kriegsdrangsalen vorgefallenen außerordentlichen Ausgaben sämtliche Kassen außer Stand gesetzt hätten, neue Salaria zu constituiren . . . 17. August. Er erhält, während er seinem Vater noch assistiert, jährlich 60 Thlr., 2 Stöße Holz und 4 Scheffel Korn. (R.-Pr.)

1812 oder 1825/26: Emolumenten-Verzeichnis der Org. d. Pet.-K. zum Einrücken in die Bestallung; ohne Datum. (Rep. M.-A. I. 85, Nr. 150. Regal III. 12.) Der an der Haupt- und Pfarrkirche zu St. Petri und Pauli zu Görlitz angestellte Hr. Organist hat zu beziehen:

I. Aus dem Ärar der Kirche St. Petri und Pauli jährlich:
 a) 150 Thlr. Besoldung in $^1/_4$ jährl. Raten.
 b) 2 Thlr. vom Meltzerischen Legat in $^1/_4$ jährl. Raten.
 c) 12 Thlr. zu Weihnachten.
 d) $4^1/_2$ Pfd. Wachs, und zwar zu Mich. 2 Pfd. und zu Weihnachten $2^1/_2$ Pfd.
 [e) (von späterer Hand eingefügt:) 16 Rthlr. postnum. in $^1/_2$ jähr. Termin Ostern und Mich. gefälligen Raten als d. d. Reskr. v. 15. April 1836 festgestelltes Äquivalent für das Ober-Bielauer Holz-Deputat (s. u. Nr. III.)]

II. Aus der Kämmerei der Stadt Görlitz:
 a) 7 Scheffel Dresdner (oder 13 Schffl. 8 Metzen Preuß.) Maß Roggen nach Wahl der Kämmerei in natura oder in Geld durch Erlegung des dem nächsten Markttag nach dem 1. Januar, 1. April, 1. Juli und 1. Oktober zu Görlitz stehenden mittleren Marktpreises in $^1/_4$ jährl. Raten.
 b) 7 Klaftern weiches Scheitholz, die Klafter nach Leipz. Ellen 3 E. hoch u. 3. E. breit u. $1^1/_2$ E. tief gerechnet, wobey jedoch die Veränderung der Globen-Länge unbeschadet der Holz-Quantität der Kämmerei vorbehalten bleibt, in $^1/_4$ jährl. Raten.

III. Von der Gemeinde Ober-Biele nebst unentgeltlicher Anfuhr, jedoch gegen Erlegung von 10 Sgr. Anweisegeldern an den Schullehrer in Ober-Biele, 2 Wald-Stöße $^6/_4$ Leipz. Ellen langes weiches Scheitholz . . . (Ablösung 1836, s. o. Nr. Ie.)

IV. Freie Wohnung in einem der zu geistlichen Zwecken bestimmten allhier gelegenen Häusern. (Nr. 297.)

V. Accidentien.

1829, 23. November: Accidentien des Organisten an der Peterskirche (aus demselben Aktenstück).
 1. Für das Orgelspiel bey dem Gottesdienst in der Hospital-Kirche zu U. Lb. Fr 1 Thlr. 15 Sgr.
 2. Für dergl. bey dem Kirchweihfeste zu St. Jakob 10 Sgr.
 3. Für dergl. in der Neiß-Hospitalkirche 20 Sgr. aus den Lasten der Hospitäler und solange der Gottesdienst bestehet.

4. Bei einer großen Trauung in der St. Peter-Paul-Kirche 1 Thlr.[1])
5. Bei einer Haustrauung, wenn dabey vom Hrn. Organisten gespielt wird, 2 Thlr.
6. Bei einer ordinairen Trauung für das Orgelspiel zu den Liedern und den üblichen Präludien 28 Sgr. 9 Pf.
7. Bei einer Trauung, bei der nur präludiert wird, 7 Sgr. 6 Pf.
8. Von einer Trauung, die zur Kirche gehört, wo aber die Orgel nicht gespielt wird, 7 Sgr. 6 Pf.
9. Vom Brautleuten 5 Sgr. 10 Pf.
10. Bei der Trauung eines gemeinen Militärs . . . 5 Sgr. 10 Pf.

1840, 10. Februar: Aus der Bestallung und Instruktion des Org. Görmar (aus demselben Aktenstück).

I. Freie Wohnung (wie 1812, Nr. IV).

II. An baarem Gelde, Deputate und Stiftungen.

A) Aus der Stadthauptkasse:

1. 50 Thlr. postnum. in $^1/_2$jährl. Raten, am 30. Juni und 31. Dez. gefällig.
2. Getreide-Deputat und 3. Holz-Deputat wie 1812, Nr. IIa und b.

B) Aus dem Ärar der Peterskirche:

1.—4. wie 1812 Ia, c, d, dazu:
5. postnum. die gefällig werdenden und eingegangenen Zinsen von
a) Dr. Daniel Riech'schen Legatstamme an 500 Thlr. zu Instandhaltung der Orgel in der Peterskirche.
b) Scabin George Lehmann und seiner Vorfahren zur Reformationspredigt legierten Kapitalsstamme von 76 Thlr. 7 Sgr. 6 Pf. . . . . nach Höhe von $^4/_{45}$
c) Kommerzienrath Gevers'schen Legatstamme an 500 Rthlr. zur Remuneration für das Orgelspiel in den Frühpredigten.
6. 16 Thlr. Ablösung für das vormalige Ober-Bielauer Organistenholz (vergl. 1812 I. c).

C) Aus der Hospital-Kasse wie 1829, Nr. 1—3.

III. An Accidentien wie 1829, Nr. 4—10.

1865/66: Alle auf die Gehälter der Kirchenbeamten bezüglichen Ausgaben . . . werden fortan aus der Kasse der hiesigen evang. Kirchgemeinde bestritten (Rezeß betr. Auseinandersetzung zwischen Stadtgemeinde und ev. Kirchgemeinde zu Görlitz. 30. Nov. 1865 bis 12. Juli 1866, § 3).

1872, 21. Oktober: Das ev. Kirchen-Kollegium an den Magistrat, betr. Normalbesoldungsplan der ev. Kirchenverwaltung für 1873 . . . Für den Organisten der Peterskirche, welcher jetzt 480 Rthlr. baar bezieht, ist ein Minimal-Gehalt von 500 Rthlr. in Aussicht genommen, welches im Verlaufe von 25 Dienstjahren den Betrag von 700 Rthlr. erreicht. — Mag. genehmigt den Normal-Etat am 30. Okt. 1782 (Rep. M.-A. Sect. 14a, Nr. 59).

1895, 16. November: Die kirchl. Körperschaften haben beschlossen, dem Org. Fleischer eine persönliche Zulage in der Art zu gewähren, daß sein Gehalt vom 1. April 1896, 1899 und 1902 ab um je 200 M. erhöht wird, so daß derselbe, welcher jetzt ein Bargehalt von 1950 M. genießt, bis auf 2550 M. steigen und unter Hinzurechnung der auf 450 M. bemessenen Wohnungsentschädigung ein Maximalgehalt von 3000 M. erreichen würde. — Magistrat genehmigt den Beschluß am 30. Dez. 1895 (aus demselben Aktenstück).

[1]) Diese Gebühren wurden schon 1675 nach der damaligen „Willkür" gezahlt.

1901, 14. Oktober: Die Wohnungsentschädigung für den Org. Fleischer wird um 200 M. erhöht (desgl.).

1904, 25. Februar: Die Kantor- und Organistenstelle an der Peterskirche wird mit folgendem Gehalt ausgeschrieben: 2000 M. Anfangsgehalt, 4 Zulagen von 200 M. nach je 5 Jahren, 450 M. Wohnungsentschädigung (desgl.).

C. Die Organisten der andern evangelischen Kirchen.

a) Dreifaltigkeitskirche.

Bis 1672 fanden in dieser Kirche nur Wochentags-Gottesdienste statt. Ob in dieser Zeit ein besonderer Organist angestellt war, ließ sich nicht ermitteln, es ist aber kaum anzunehmen. Als vom 21. Aug. d. J. dann vom Rat die Sonntags-Gottesdienste angeordnet worden waren, brauchte man freilich einen besonderen Orgelspieler; dazu scheint man längere Zeit ältere Gymnasiasten verwendet zu haben. Für die Jahre 1678—80 ist dies bezeugt: der aus Hirschberg i. Schl. stammende Christian Büttner, später Bürgermeister unserer Stadt, hat dies Amt in den letzten zwei Jahren seiner Görlitzer Schulzeit bekleidet. (Arbeiten einer verein. Gesellschaft i. d. Ob.-Laus., Bd. IV. 1753). Auch Handwerker befinden sich in dieser Stelle. So berief der Rat 1701 den Bäcker Christoph Trauschke zu ihrer Verwaltung (Jancke, Mem. Eccles. S. 104). Anton weiß in den „Materialien zur Gesch. d. Görl. Gymnas. 1822" zu berichten, daß Tr. bis 1727 amtiert und selbst ein größeres Orgelwerk an Stelle des früher vorhandenen Positivs gebaut hat. 1737 betrug das jährliche Einkommen des Organisten 12 Thlr. (Handschr.-Bd. L 229 der Sächs. Landesbibl.). Um diese Zeit ging man wieder zu dem früheren Brauch, Gymnasiasten als Organisten zu bestellen, über; wir wissen das aus den R.-Pr. und M.-A. Die Namen der einzelnen Schüler interessieren hier nicht, es mag nur erwähnt werden, daß Organist David Nicolai (s. Peterskirche) die Proben abnahm und 1738—40 ein Sohn Boxberg's, Christian Gottlob, die Stelle innehatte (R.-Pr.). Es lag in der Natur der Sache, daß die Inhaber dieses Amtes oft wechselten, und das mag der Kirchenmusik nicht gerade zum Vorteil gewesen sein; so ging man 1761 dazu über, der Kirche ständige Organisten zu geben.

1. Christoph Gottlob Piltz, 1761—1828.

Er war 1736 zu Mülsen-St. Jakob in Sachsen geboren, kam 1756 als Schüler nach Görlitz, wurde 1759 Ädituus (Glöckner) an der Dreifaltigkeitskirche und Schreiblehrer am Gymnasium und erhielt 1761 das Organistenamt. In den Jahren 1785—94 unterrichtete er die Präparanden im Klavierspiel (Rr.). Anton, dem wir die biographischen Daten entnehmen, berichtet (Mat. z. Gesch. d. Görl. Gymn.), daß er 1782 eine Harmonika nach Anleitung musikalischer Schriften baute, die der Kurfürst von Sachsen kaufte. Einer seiner Söhne, Philipp Emanuel, später Organist und 5. Kollege am Lyzeum zu Guben, ist als Komponist bekannt[1]).

Der alte Piltz starb am 12. Jan. 1828 im Alter von 91 Jahren.

2. Christoph Gottlob Friedrich Piltz, 1828—36.

---

[1]) Vgl. Otto, Oberlaus. Schriftst.-Lex., Paul, Handlex. d. Tonkunst, Friedländer, Gesch. d. dtsch. Liedes im 18. Jahrh., Zettelkatalog d. Preuß. Staatsbibl.

Ein Sohn des vorigen, Cand. theol., der seinem Vater schon mehrere Jahre assistiert hatte. Er kündigte im Dezember 1835 seine Stelle wegen Augenschwäche und bat, seinen Sohn, den Kandidaten Ferdinand Gustav P., zu seinem Nachfolger zu wählen (Rep. M.-A. I. 87 Nr. 170, Regal III 13). Der Magistrat ging auf diesen Wunsch nicht ein, sondern vereinigte die Stelle, deren bisheriges Einkommen 34 Thlr. 18 Gr. betragen hatte, mit dem Organistenamt der Peterskirche, unter Erhöhung des Einkommens auf 60 Thlr.

3. Franz Adolf Succo, 1836—39 (s. Org. d. Peterskirche Nr. 16).

Sein Einkommen aus dieser Stelle betrug:

1. Aus dem Ärar der Dreifaltigkeitskirche:			
a) etatsmäßiges Salar	16 Thlr.	3 Sgr.	zus. 60 Thlr. (M.-A., wie oben)
b) Zulage	12 „	— „	
2. Aus dem Ärar d. St. Annenkirche	2 „	15 „	
3. Aus dem Ärar d. Kirche z. heil. Geist	2 „	— „	
4. Aus dem Ärar d. Hosp. zu St. Jakob	1 „	15 „	
5. Aus dem Ärar d. Peterskirche	— „	15 „	
6. Aus der Stadthauptkasse	25 „	12 „	

Nach Succo's Weggang beabsichtigte der Magistrat, die Stelle einem Volksschullehrer im Nebenamte zu übertragen. Es wurde dazu eine Aufstellung der Funktionen des Organisten der Dreifaltigkeitskirche gemacht (M.-A., wie oben):

I. In der Dreifaltigkeitskirche:

1. Sonn- und Festtags-Vormittags-Predigt 8—10 1/2 Uhr.
2. In der Fastenzeit: Mittwochs-Passionspredigt früh 8—10 1/2 Uhr.
3. Donnerstag excl. der Fastenzeit, von Ostern—Mich. nachm. 6—7 Uhr, von Mich.—Ostern nachm. 5—6 Uhr.
4. Kirchweih, Montag n. d. Trin.-Feste, Predigt früh 7—9 Uhr.
5. Charfreitag, Predigt Vorm. 9—11 Uhr, Nachm. 1/2 5—6 Uhr.
6. Dom. Palm. Confirmation der Gymnasiasten u. Schüler d. höh. Bürgersch., Nachm. 1 Uhr.
7. Zweimal im Jahre Communion wie ad 6. a) Mittw. n. Dom. Palm. b) in der Woche n. Mich., Vorm.
8. D. 23. Oktober: Neubauersche Stiftungs-Predigt, Vorm. 8—9 Uhr.

II. In der Frauenkirche: 5 Predigten n. Ostern, Vormittags 1 1/2 Std.
III. In der Jakobs-Kapelle: 8 Predigten.
IV. In der heil. Geist-Kapelle: 9 Predigten.
V. J. J. noch in der Annenkapelle: Kirchweihpredigt, Donnerstag n. Allerheil., Vorm. 8 Uhr.

(Am Rande: gestrichen, da diese Funktionen dem Organisten der Peterskirche übertragen worden sind.)

Außer Sonn- und Feiertags mithin: 33 Funktionen (bezw. ohne II—V 10) in der Schulzeit.

Daraufhin erhielt der Organist Görmar den Auftrag, die Volksschullehrer Krause, Töpert, Gunschera, Weidner, Williger, Seiler und Teichert behufs Befähigung zum Organistendienst zu prüfen. Er bezeichnete in seinem Bericht vom 13. Aug. 1840 Krause als den am besten geeigneten, worauf ihn der Magistrat am 25. Aug. wählte (M.-A. wie oben).

4. Traugott Krause, 1. Okt. 1840 bis 30. Sept. 1844.

Nach der Instruktion vom 10. Juni 1840 erhielt er nach § 5:

I. postnum. in $^1/_4$ jähr. Raten: 30 Thlr. aus dem Ärar der Dreifaltigkeitskirche und 30 Thlr. aus der Stadthauptkasse.

II. Aus dem Ärar der Dreifaltigkeitskirche an Stiftungen:

a) $^6/_{15}$ der Zinsen des Legatstammes von 50 Thlr. zu Abhaltung der Karfreitags-Predigt.

b) $^1/_{10}$ der Zinsen des Neubauer'schen Stiftungs-Kapitels von 400 Thlr., doch bei Bezahlung des Balgetreters. (M.-A. wie oben.)

5. Johann Gottlieb Töpert, 1. Okt. 1844 bis 30. Juni 1853.

Bewerbungsschreiben T.'s, Gutachten Görmar's, Empfehlung durch Kirchenkollegium in der mehrfach erwähnten M.-A. Töpert wird am 14. Sept. 1844 gewählt und erklärt sich in seinem Annahmeschreiben als an die Instruktion vom 10. Juni 1840 gebunden. Er gab sein Amt auf, als er am 1. Juli 1853 Hauptlehrer an der Armenschule wurde.

6. Ferdinand Theodor Schade, 1. Juli 1853 bis 30. Mai 1871.

Die Lehrer Weidner, Teichert, Seiler und Schade bewerben sich um das Amt; Org. Görmar nimmt am 23. Mai 1853 die Probe ab, worauf der Magistrat am 24. Mai den Lehrer Schade zum Organisten wählt. Am 1. Juni ging er als Organist an die Frauenkirche (s. dort) (M.-A. wie oben).

7. Carl Ernst Rönisch, 1. Juni 1871 bis 5. Juli 1878.

R. war 1838 zu Nieder-Thomaswaldau geboren, besuchte das Seminar zu Bunzlau, war dann Lehrer in Waldau und Sagan und wurde 1862 in Görlitz angestellt. 1876 legte er das Mittelschulexamen ab. Er starb am 5. Juli 1878 an einem Lungen- und Kehlkopfleiden (nach d. Pers.-Akten, M.-A. I, 123 Nr. 4, Regal III, 43). Am musikalischen Leben der Stadt beteiligte er sich als Tenorsolist und Orgelspieler. Seit 1868 leitete er den Chorgesang in der Dreifaltigkeitskirche, er hatte dazu einen Knabenchor eingerichtet, der sehr gerühmt wurde. 1870 bis 1874 war er auch Dirigent des Lehrergesangvereins. Er gab heraus: Gesangstoffe für höhere Schulen. (Zusammengestellt nach Notizen a. d. Görl. Anz.)

Nach R.'s Tode verwaltete der Lehrer Paul Hübner, der ihn schon während der Krankheit vertreten hatte, bis zur Neubesetzung das Amt. Um die notwendig eintretenden Kollisionen zwischen dem Schul- und Organistenamt zu vermeiden, wählte der Magistrat nun einen Berufsmusiker.

8. Friedrich Wilhelm Irgang, 1. Okt. 1878 bis 31. März 1881.

I. war 1836 zu Hirschberg i. Schles. geboren und war Schüler der Kompositionsschule der Kgl. Akademie zu Berlin (Grell und Bach), vervollkommnete sich weiter unter Proksch in Prag und eröffnete 1863 in Görlitz eine Musikschule, 1871 ein Seminar für Musiklehrerinnen. 1881 ging er nach Züllichau als Organist und Musiklehrer am Pädagogium (s. Riemann). Über seine hiesige Anstellung vgl. M.-A. 14a, Nr. 60).

Werke:

Instruktive Klavierkompositionen op. 1—40. Berlin: Geelhaar, Bote & Bock, Weinholz; Leipzig, Kahnt; Görlitz: Köhler, Wollmann, usw.

Leitfaden der allgem. Musiklehre für Musikinstitute, Seminare und zum Selbstunterricht. Görlitz, Köhler. 5. Aufl. Heilbronn, Schmidt.

Lehrbuch der mus. Harmonien und ihrer prakt. Verwendung. Görlitz, Wollmann. 5. Aufl. (1907.) Heilbronn, Schmidt.

Übungsbuch zum Erlernen vom Blatt zu singen und zur Begründung eines zuverlässigen a capella-Chores. (Röder, Geborene Schlesier.)

9. Otto Schultze, 1. April bis 30. Sept. 1881.

Nach den M.-A. 14a, Nr. 60: Es hatten sich 5 Bewerber gemeldet. Der Musiklehrer Sch. aus Triebel wurde gewählt, mußte aber bald wegen Kränklichkeit und weil er sich ohne Urlaub von Görlitz entfernt hatte, entlassen werden.

10. Heinrich Scholz, 1. Okt. 1881 bis 14. Sept. 1901.

Sch. war 1849 zu Goldberg i. Schles. geboren, besuchte das Seminar zu Reichenbach, O.-L., war Lehrer zu Mallmitz und wurde 1871 an der Gemeindeschule zu Görlitz angestellt. 1883 wurde er Gesanglehrer am Gymnasium. Um das Görlitzer Musikleben machte er sich außerdem verdient als Tenorsolist und Dirigent des Männergesangvereins „Concordia", des Handwerkergesangvereins und des Kreissängerbundes. In Kirchenkonzerten führte er mehrfach Löwe'sche Oratorien auf[1]). Er starb 14. Sept. 1901. Das Gehalt der Stelle wurde am 1. April 1886 von 420 M auf 600 M. erhöht.

11. Theodor Schmidt, 1. Nov. 1901 bis 21. Okt. 1908.

Nach Scholz's Tode hatten sich 3 Bewerber gemeldet: Kgl. Musikdirektor Th. Schmidt, Mittelschullehrer Paul Hellwig und Musiklehrer Max Jacobi. Die Probe fand am 11. Okt. unter Musikdirektor Fleischer statt; gewählt wurde am 28. Okt. Schmidt (Ev. Kirchenbl. 1901, 45).

Schmidt war 1846 zu Lodenau, Kr. Rothenburg, O.-L., geboren, war Seminarmusiklehrer in Soest, Neuzelle und Marienburg i. Westpr., wurde 1894 Kgl. M.-D. und mußte 1898 wegen eines Gehörleidens in den Ruhestand treten. Er ließ sich in Görlitz nieder, um hier Musikstunden zu geben. Sein Gehalt als Organist wurde im Januar 1908 um 100 M. auf 900 M. erhöht. Er starb am 21. Okt. 1908 (zus. gest. aus Röder, Geb. Schles. und Ztg.-Notizen).

Werke:

Op. 1. Fünf patriotische Lieder für Mchr. Berlin, Ries & Erler.
Op. 2. Choralbuch für 4 Männerstimmen. Berlin, Ries & Erler.
Op. 3. Sechs Lieder für Mchr. Berlin, Ries & Erler.
Op. 4. Vier Gesänge für Alt oder Bariton mit Pfte. Berlin, Schlesinger.
Op. 5. „Es ist so still geworden" für Alt und Mchr. mit Orgel oder Pfte. Berlin, Schlesinger.
Ohne Nr. Auserlesene weltliche Mchr. zum Gebrauch in Lehrerbildungs-Anstalten. Leipzig, Leuckert.
Geistliche Mchr. Neue Ausg. Bes. von Leop. Hirschberg. Hildburghausen, Gedow & S.

Außerdem ungedruckt:
Das Chorwerk „Schwerting der Sachsenherzog". (P. Frank, Kl. Tonkünstler-Lex.)
„Schmückt das Fest mit Maien", Motette für gem. Chor. } (Ev. Kirchenbl.)
„Gott ist mein Licht", Lied für gem. Chor. } (Ev. Kirchenbl.)
Präludium und Fuge g-moll für Orgel. (Progr. vom 12. Oktober 1902.)

12. Otto Kostrowsky, 15. Dez. 1908 bis 31. März 1920.

K., geboren 1859 zu Nimptsch i. Schles., Schüler des Seminars in Öls, war zuerst Lehrer in seiner Vaterstadt und wurde 1885 in Görlitz angestellt. Nachdem er bereits seit dem 1. Juli 1890 Mitglied des Kirchenchors der Dreifaltigkeitskirche und Vertreter des Organisten gewesen war, wurde er am 14. Dez. 1908 zum Organisten gewählt. Er gab sein Amt am 31. März 1920 aus Gesundheitsrücksichten auf (Ev. Kirchenbl. 1920, 15).

---

[1]) Zusammengestellt aus Zeitungsnotizen d. „Görl. Nachr. u. Anz." und „Ev. Kirchenbl.", vgl. auch M.-A. 14a, Nr. 60.

13. Kurt Richter, 1. April 1920.

b) Frauenkirche.

Über die Benutzung der Kirche s. Einl. — Nach dem Handschr.-Bd. L. 229 der Sächs. Landesbibl. erhielt der Organist 1737 12 Gr. an der Kirchweih und 16. Gr. für die 4 Monatspredigten. Besondere Organisten hat die Kirche seit 1871 (vgl. dazu M.-A. 14a, Nr. 83).

1. Theodor Schade, 1. Juli 1871 bis April 1882 (s. Org. d. Dreifaltigkeitskirche Nr. 6).

2. Paul Görmar, 1882 bis 20. Mai 1905.

G. wurde in Görlitz als Sohn des Organisten an der Peterskirche (s. d. Nr. 17) geboren und war Schüler des Leipziger Konservatoriums. In Görlitz hat er sich als Pianist und Orgelspieler betätigt. Er lebte hier als Musiklehrer und Musikreferent des „Görl. Anz." Er starb am 20. Mai 1905. Das Gehalt der Stelle wurde am 1. April 1886 von 420 M. auf 600 M. erhöht.

Komposition: Ps. 13 für gem. Chor (Ev. Kirchenbl. 1899, 18).

3. Paul Hellwig, 1. Okt. 1905 bis 30. Juni 1911.

H. war 1844 in Albrechtsdorf bei Sorau, N.-L. geboren, Schüler des Seminars zu Bunzlau, seit 1868 Lehrer an der Gemeindeschule und seit 1877 an der Mittelschule zu Görlitz. Von 1879—88 leitete er den Lehrergesangverein. Er starb am 8. Aug. 1911. Sein Gehalt war 1908 auf 900 M. erhöht worden.

4. Wilhelm Glätte, 1. Juli 1911 bis 30. Juni 1919.

G. war 1848 in Pfaffendorf a. d. L. geboren, besuchte das Seminar zu Reichenbach, O.-L., war 40 Jahre Kantor zu Petersdorf i. Rsgeb.

5. Richard Scheibe, seit 1. Juli 1919.

c) Lutherkirche.

1. Bernhard Alexander Grundmann, 6. Mai 1901 bis 21. Febr. 1912.

G. ist 1851 in Seifhennersdorf (sächs. O.-L.) geboren, erlernte erst die Buchdruckerei und widmete sich dann der Musik. Er besuchte von 1881—83 des Konservatorium in Leipzig, wurde Musiklehrer in Aachen, 1885 Dirigent in Leer in Ostfriesland und kam 1890 nach Görlitz, wo er am 1. Sept. eine Musikschule eröffnete. Er leitet auch den Sängerchor des Ev. Männer- und Jünglingsvereins. 1908 wurde sein Organistengehalt auf 900 M. erhöht. Er starb am 21. Febr. 1912.

Kompositionen:
Op. 9. Stille Bitte, für Pfte. in: „Hausfreund-Album" H. 5. Leipzig, Sengbusch.
Ohne Nr. Zu Weihnachten. Fantasie über Weihnachts-Lieder für Pfte. Görlitz, Fiedler.
„Es ist ein köstlich Ding", Motette für gem. Chor } Ev. Kirchenbl. 1901 und 1906.
„Gehet hin in alle Welt", Motette für gem. Chor } Ev. Kirchenbl. 1901 und 1906.

2. Fritz Fiedler, März 1912.

d) Kreuzkirche.

1. Kantor i. R. Berndt, 8. Nov. 1898 bis 30. März 1899.

2. Bernhard Grundmann, 1. April 1899 bis 1. März 1901 (s. Lutherkirche, Nr. 1).

3. Paul Hellwig, 17. Nov. 1901 bis 30. Sept. 1905 (s. Frauenkirche, Nr. 3). Die Organistenstelle wird mit 500 M. Gehalt zum 1. Okt. 1905 ausgeschrieben.

4. Musiklehrer Hoffmann, 1. Okt. 1905—30. Sept. 1909.

5. Richard Schwarze, 1. Okt. 1909 bis 31. Dez. 1911.

S. war 1874 in Reichenbach, O.-L., geboren, hatte das dortige Seminar besucht, war Kantor in Kieslingswalde, Kr. Görlitz, gewesen und dann als Lehrer an der Görlitzer Gemeindeschule, später am Realgymnasium angestellt worden. Er starb am 31. Dez. 1911. „Mit reicher musikalischer Begabung und voll warmer Herzenshingabe hat er der Hebung und Verschönerung der Gottesdienste treue Dienste geleistet." (Ev. Kirchenbl. 1912, 2).

6. Arthur Pusch, 8. Jan. 1912 bis 31. April 1921.

Pusch war 1883 geboren und Schüler des Saganer Seminars.

7. Erich Ritter, 1. Sept. 1921—.

D. Kalkanten.

1432, 10. Febr.: Item den calcanten in organis als myne herren 27 rotmen messen haben singen lossin, 12 Gr. (Cod. dip. Lus. sup. II, 2. 313,16.)

1436, 21. Okt.: Jtem den knechten und den kalkanten zu der messe, die man von allen gottesheiligen lis singen, 4 Gr. (desgl. 629, 29).

1438, 19. Jan.: Jtem dem Kalcanten 6 Gr. (Cod. IV. 6,5).

1548, Sexta post Franziskus: dem Calcanten 13 Gr. Wiederholt sich mehrmals (Rr. 1548).

1550, Sonnabend n. Michaelis: dem Calcanten 12 Gr. 4 Pfg. (Rr. 1550).

1551, Sonnab. n. Vocem Junurdidatis: dem Calcanten 15 Gr. — Ebenso Freitag n. Franziskus (Rr. 1551).

1553, Sab. p. Cantate, Sab. p. Michaelis: dem Calcanten (je) 13 Gr. — Ebenso 1554 (Rr. 1553, 1554).

1559: Peter Strigen, dem Kalkanten, je 13 Gr. uf ein Quartal, thut 1 Sch. 4 Gr. (Rr. 1559). Die Besoldung bleibt in derselben Höhe bis 1572/73, dann fehlen in den nächsten Jahrgängen der Rr. diese Angaben.

1584/85, 9. Nov.: dem Windemacher 36 Gr. — 7. Dez.: 27 Gr. — 10. Mai: 15 Gr. 3 Pf. (Rr.).

1586/87, 5. Juni: 36 Gr.— 1587/88, 1. Juli: 48 Kr.—1589/90, 27. April 90: 56 Kr. 11. Mai: 1 Sch. 2 Kr. usw. (Rr.).

1595: Der Calcant Benedikt Flügel erhält 3 Sch. 60 Kr. Besoldung (Scultetus, Signaturen und Kirchensachen, S. 538).

1737: Kirche St. Petri und Pauli: dem Ersten (Calcanten) 8 Thlr. jährl. Besoldung und 6 Gr. zum heil. Abende, dem andern 5 Thlr. jährl. Besoldung und 6 Gr. zum heil. Abend. Dreyfaltigkeitskirche: dem Calcanten 4 Thlr. jährl. Besoldung. Hospital z. hl. Geist: dem Calcanten 3 Gr. jährl. Besoldung. Hospital z. lb. Frauen: dem Calcanten 6 Gr. jährl. Besoldung (Handschriftenband L. 229 d. Sächs. Landesbibl. Dresden, Bl. 35—47).

E. Die Organisten der katholischen Kirchen:

a) Pfarrkirche zum heil. Kreuz.

Mit dem Organistenamt sind die Funktionen des Kantors und Chordirigenten vereinigt.

1. Julius Reinhold, 1835—74.

R. war Lehrer an der kath. Schule und versah das Kirchenamt im Nebenberuf; 1860 war er Dirigent des Mädchen- und Handwerker-Gesellenvereins, 1865 des Görlitzer Zentral-Sängerbundes.

2. Franz Werscheck, 1874 bis 30. Nov. 1897.

W., geboren 1854, besuchte das Seminar zu Liebenthal, war seit 1874 Lehrer in Görlitz. Als er am 1. Okt. 1897 Rektor einer Gemeindeschule wurde, mußte er das Organistenamt aufgeben. Die Regierung gestattete in der Folge die Verbindung von Kirchen- und Schulamt nicht mehr. Werscheck leitete viele Jahre den Pfarr-Cäcilien-Verein.

3. Lorenz Becker, Febr. 1898 bis 30. März 1901.

B. ging von hier als Organist nach Braunsberg i. Ostpr.

4. Philipp Emanuel Raabe, 1. April 1901—1910.

R. kam aus Liebenthal nach Görlitz, war Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule und starb 1910.

5. ... Kastner, 1910—11.

6. Richard Kügele, 1911 bis 30. Juni 1914.

K. lebte als Seminar-Musiklehrer i. R. in Görlitz (zuletzt i. Liebenthal) und ist als Komponist zahlreicher Klavier- und Orgelstücke, Lieder und Chöre bekannt.

7. Maximilian Stolpe, 1. Juli 1914—.

b) Jakobuskirche.

1. Theodor Franke, Lehrer i. R., 1. April 1901 bis 31. Jan. 1909.

2. Albert Maiwald, 1. Febr. 1909—.

Das Repertoire der Hamburger Oper von 1718 bis 1750

Von

Paul Alfred Merbach, Berlin

Friedrich Chrysander hat im 12. Jahrgang der von ihm herausgegebenen „Allgemeinen Musikalischen Zeitschrift" (1877)[1]) „Matthesons Verzeichnis Hamburgischer Opern von 1678—1728, gedruckt im hamburgischen Patrioten, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen[2])." veröffentlicht. Nach dem ihm zur Verfügung stehenden Materiale war er völlig berechtigt, zu sagen, daß „dieses Verzeichnis als so vollständig angesehen werden kann, daß fernerhin wenig hinzu zu tun sein möchte."

Im Nachlaß des im März 1911 verstorbenen Meisters deutscher Schauspielkunst Friedrich Haase glückte mir ein für die Geschichte der Hamburger Oper nicht unwichtiger Fund: ein anscheinend vollständiges, nach den Spieltagen geordnetes Verzeichnis der von 1718—1750 dort gespielten Werke, das außerdem noch Bemerkungen über Konzerte, Einnahmen, persönliche Erlebnisse der Künstler und Kapellmeister und ähnliche Dinge enthält, die das Bild farbig und lebendig machen. Es besteht aus vier, mit einem Zwirnfaden gehefteten Foliobogen matt-graugelben, nicht paginierten, ziemlich starken Hadernpapiers, auf die die Eintragungen — zwei Kolumnen auf jeder Seite — von einer Hand im Typus der ungefähren Mitte des 18. Jahrh. gemacht sind. Das ganze ist eine in einem Zuge durchgeführte Nieder- oder Abschrift, die sich unbedingt auf authentische Notizen stützt.

Das Schriftstück wird hier wortgetreu abgedruckt; die im Original fehlenden Komponisten sind in Klammern im Text hinzugefügt, alle erklärenden Anmerkungen unter den Text gesetzt. Über das Hamburger Opernhaus[3]), in welchem die hier genannten Aufführungen vor sich gingen, bemerke ich, daß 1677 der Ratsherr Gerhard Schott[4]) sich mit anderen Interessenten zusammentat und die Erbauung eines Opernhauses am östlichen Ende des Gänsemarktes in die Wege leitete; am 15. April 1765 begann der Abbruch dieses ältesten Theaters; der Grund und Boden, auf dem es erbaut war, gehörte dem Residenten Wilken oder Wilhelm Willers: er vertrat entweder Preußen oder Holland beim Rate Hamburgs. Er

---

[1]) Nr. 13/18; Sp. 198/282.

[2]) Nach dem anonymen Aufsatz: Die Entstehung der Hamburger Oper mit Opern-Repertoire von 1678/1728 in „Musikalisches Magazin, gesammelt und herausgegeben von mehreren Freunden der Tonkunst", Heft 1, Hamburg 1829.

[3]) Vgl. darüber Jahrb. der Hamburger wissensch. Anstalten Bd. 27, 1909, S. 299/303; Mitteilungen des Ver. f. hamburgische Geschichte Bd. 14, Heft 1, Nr. 7, S. 106/110.

[4]) Im Prolog zur 200jährigen Jubelfeier der Hamburger Oper — von Fr. Willibald Wulff — hieß es (nach Deutsche Bühnengenossenschaft 1878, Nr. 3):

Das schöne Werk, das Gerhard Schott gegründet,
Mit ihm ein starkes, freies Bürgertum,
Das herrlich wuchs . . .

heiratete nach dem Tode seiner ersten Frau seine Köchin Anna Katharina Flemming, die ihm eine Tochter, Wilhelmine Willers, gebar: ihr gehörte bis zu ihrem Tode am 2. Juli 1810 — sie starb im Alter von 82 Jahren — der Opernhof.

Des Resid. Willers

Bemerkungen über Theater Vorfälle aus Willers Papieren.

Anno 1718

Nachdem W. Willers in diesem Jahre von seiner Reise nach Holland, Brüssel, Paris und Italien zurückkehrte, kam er am 11ten Juny hieselbst an, und fand seinen am 21ten May im 54sten Jahre verstorbenen Bruder Barthold Willers im Sarge, welchen er am 22sten Juny nach seinem Hause in der Bekkerstraße bringen, und von da am 23sten Juny Abends 10 Uhr mit dem größten Pomp und Honneur nach St. Petri Kirche in der Familien Gruft beerdigen ließ. Da der Bruder das Erbe vom Opernhof verwaltete, so hatte er das Schauspielhaus im Contract vermiethet, den W. Willers nun halten mußte mit Gombrecht.

Nov. 3. Oper Agrippina (Händel; in italienischer Sprache).
7. dasselbe.
9. zum erstenmahl Teodosio[1]).
10. dasselbe.
14. dasselbe fürn Rath.
NB. nach der Arie „Vane vola" wurden Sonnets auf Guaffin herabgeworfen.
19. ist Guaffin unhöflich davon gelaufen und drohte nicht wieder zu singen, sang aber noch in Agrippina und ließ sogleich seine Sachen transportiren.
21. Claudio (Keiser).
24. Agrippina (Händel).
28. Theodosio (Fux usw.).
Dec. 1. in Altona Agrippina (Händel). hier: Conzert von Sandro.
8. dasselbe von Eisentraut.
10. reiste Guaffin ab.
16. verreiste Eisentraut.

Anno 1719.

Jan. 3. 4. 5. Oper.
10. Agrippina nur 10 Personen (Händel).
16. Theodosio (Fux usw.).
NB. an Dr. Cassal bezahlte 100 Z., welche ihm für 3 Opern zu traduiren veraccordiret hatte.
Jan. 23. die neue Oper Pastoral.
25. dieselbe.
26. dieselbe fürn Rath.
30. dieselbe.
Febr. 6. Oriana (Händel)[2]).
9. & 10 Oper.
13. Teodosio (Fux usw.).
16. Agrippina (Händel).
NB. ist Eisentraut u. Fr. wiedergekommen.
20. Teodosio (Fux usw.).
22. dasselbe
23. Agrippina (Händel).
April 24. sang Campoli zuerst.
26. Cloris (Conti.).
27. Agrippina (Händel).
May 1. dasselbe.
3. Cloris (Conti).
4. Agrippina (Händel).
8. dasselbe.
10. dasselbe.
15. zum erstenmahl Tigranes[3]).
16. dasselbe.
22 & 24. dasselbe.
25. Agrippina (Händel).
Juny 14. Oriana (Händel).
15. Agrippina (Händel).
19. Tigranes (Gasparini usw).
21. Oriana (Händel).
22. Agrippina (Händel).
26. Tirsi (identisch mit Cloris, Conti).

---

[1]) In italienischer Sprache: Fux, Gasparini und Caldara sollen alle drei das ihrige zur Musik beigetragen haben.

[2]) Es war Händel's Oper Amadigi, welche in Hamburg einen weiblichen Titel erhielt, eine Änderung, die man fast bei allen seinen folgenden Stücken vornahm.

[3]) Gasparini, Conti und Orlandini hatten ihre Arien hierzu hergegeben, D. Gazal aber seine Übersetzung.

Juny	28.	Tigranes (Gasparini).	Dec.	1.	Tigranes (Gasparini).
	29.	Oriana (Händel).		4.	Teodosio (Fux usw.).
Jul.	3.	zum erstenmahl Alceste[1]).		5.	Heinrich.
	4.	Tigranes (Gasparini).		6.	Agrippina (Händel).
	10.	Agrippina (Händel).		7.	Alceste (Schürmann).
	19.	Alceste (Schürmann).		8.	Teodosio (Fux usw.).
	20.	ist die Tänzerin Manon gestorb.			Anno 1720.
		Agrippina (Händel).			
	26.	Tigranes (Gasparini).	Jan.	2.	Tigranes (Gasparini).
Aug.	2.	dasselbe.		8.	dasselbe fürn Rath.
	3.	Alceste (Schürmann).		11.	Achilles (Kaiser).
	7.	Agrippina (Händel).		17.	Alceste (Schürmann).
	9.	Oriana (Händel).		22.	Agrippina (Händel).
	10.	Tigranes (Gasparini).		25.	Tigranes (Gasparini).
	14.	Agrippina (Händel).		29.	zum erstenmahl Roland (Steffani).
	16.	Tigranes (Gasparini).		30. u. 31.	dasselbe.
	17.	Oriana (Händel).	Febr.	5.	Roland (Steffani).
	21.	Tigranes (Gasparini).		7., 8., 12.	dasselbe.
	23.	Agrippina (Händel).		13.	Heinrich.
	24.	Oriana (Händel).		14.	Roland (Steffani).
	28. & 30.	Alceste (Schürmann).		15.	Alceste (Schürmann).
Sept.	4.	Alceste (Schürmann).		16.	Roland (Steffani). NB. Campiola sang.
	6.	Tigranes (Gasparini).	April	8.	ist keine Oper gewesen, weil die Eisentraut nicht für 300 Rthl. das Jahr hat singen wollen.
	7.	Agrippina (Händel)	Aug.	12.	Orania (Händel).
	18.	Alceste (Schürmann).			
	20.	Tigranes (Gasparini).			
	25.	Theodosio (Fux usw.)			
	26.	Alceste (Schürmann).			
	27.	Agrippina (Händel).			
Oct.	2.	Orania (Händel).			
	18.	Achilles[2]).			
	19.	Alceste (Schürmann).			
	23.	Achilles (Kaiser).			
	25.	Agrippina (Händel).			
	26.	Alceste (Schürmann).			
	30.	Achilles (Keiser).			
	31	dasselbe.			
Nov.	1.	Agrippina (Händel).			
	2.	Tigranes (Gasparini).			
	6.	Heinrich[3]).			
	13.	dasselbe.			
	15.	Teodosio (Fux usw.).			
	16.	Heinrich.			
	22.	Achilles (Keiser).			
	23.	Heinrich.			
	27.	Agrippina (Händel).			
	29.	Alceste (Schürmann).			
	30.	Heinrich.			

Von jetzt an werden die Einnahmen angegeben.

			Rthl.
	14.	Achilles (Keiser)	70
	19.	Orania (Händel)	60
	21.	Heinrich	90
	22.	Achilles (Keiser)	50
	26.	Heinrich	80
	28.	Orania (Händel)	60
	29.	Rinaldo (Händel)	60
Sept.	2.	Heinrich	80
	4.	Rinaldo (Händel)	60
	5.	Achilles (Keiser)	51
	9.	Heinrich	74
	11.	Rinaldo (Händel)	60
	12.	Orania (Händel)	56
	23.	Heinrich	66
	25.	zum 1sten mahl Rhea Sylvia (Hoffmann)	117
	26.	dieselbe	76
	30.	dieselbe	92

[1]) Von Kapellmeister Schürmann zusammengesetzt, von König in Verse gebracht; verschieden von der Alceste des Kapellmeisters Strunck, die 1680 zur Aufführung kam.

[2]) Musik von Keiser, Poesie von Hoë; es war Keiser's 66. Werk; vgl. Chrysander's Allg. Musikzeitung, 1877, Nr. 16, 18. April, Spalte 246. (Diese Notiz macht Chrysander zur Erstaufführung 1716.)

[3]) H. der Vogler. Die Musik von verschiedenen Komponisten.

		Rthl.
Oct.	2. Rinaldo (Händel)	36
	3. Reasilvia (Hoffmann)	40
	4. dasselbe fürn Rath	80
	10. Heinrich	20
	9. Alceste (Schürmann)	66
	14. dasselbe	60
	15. Reasilvia (Hoffmann)	50
	17. Rinaldo (Händel)	54
	23. Alceste (Schürmann)	70
	24. Silvia (Hoffmann)	78
	28. Alceste (Schürmann)	50
	30. Reasilvia (Hoffmann)	40
	31. Alceste (Schürmann)	35
Nov.	4. Reasilvia (Hoffmann)	40
	6. Roland (Steffani)	50
	7. Alceste (Schürmann)	40
	9. für Milord Carteret Alceste (Schürmann)	60
	11. Reasilvia (Hoffmann)	192
	Darin der equi Librio sich presentirt	
	13. Alceste (Schürmann)	54
	14. Roland (Steffani)	70
	18. dasselbe fürn Rath	100
	NB. der Rath hatte die ganze große und noch viele kleine Logen, nichts gerechnet.	
	20. Reasilvia (Hoffmann)	50
	21. Roland (Steffani)	32
	25. zum 1ten mahl Jason [1])	90
	27. Alceste (Schürmann)	31
	28. Jason	62
Dec.	2. Jason	51
	3. Roland (Steffani)	22
	4. Jason	35
	5. Heinrich	31
	6. Jason	80
	16. war der König von Preußen hier beim Pr. Minister Evers	
	30. Reasilvia (Hoffmann)	42
	Anno 1721.	
Jan.	2. Jason	50
	7. Heinrich	31
	8. Fre[de]gonda (Keiser)	35
	9. Jason	16
	13. Roland	
	15. Fre[de]gonda (Keiser)	10

		Rthl.
Jan.	16 Heinrich	
	20. Jason	60
	22. Fre[de]gonda (Keiser)	20
	23. Teodosio (Fux usw.)	12
	27. Heinrich	50
	28. Socrates (Telemann)	20
	29. Alceste (Schürmann)	20
	30. Fre[de]gonda (Keiser)	20
Febr.	3. Jason	25
	5. Socrates (Telemann)	100
	6. dasselbe	60
	10. dasselbe	60
	12. Fre[de]gonda (Keiser)	60
	13. Socrates (Telemann)	60
	17. Jason	50
	19. Socrates (Telemann)	60
	20. Alceste (Schürmann)	55
	24. fürn Rath Socrates (Telemann)	100
	27. Jason	50
	28. Socrates (Telemann)	26
April	17., 21. u. 23 Jason	
	24. u. 28. Alceste (Schürmann)	
	30. Fre[de]gonda (Keiser)	
May	5. Tomiris (Keiser).	
	7. dasselbe.	
	8. Roland.	
	12. Jason.	
	14. Tomiris (Keiser).	
	15. Alceste (Schürmann).	
	19. Reasilvia (Hoffmann).	
	20. Tomiris (Keiser).	
	23. Fre[de]gonda (Keiser).	
	25. hat Keyser seine Frau halb todt geschlagen.	
	26. Alceste (Schürmann).	
Juny	4. Silvia.	
	5. Alceste (Schürmann).	
	6. Tomiris (Keiser).	
	9. Heinrich.	
	11. Jason.	
	12. Socrates (Telemann).	
Jul.	3. Jason.	
	4. Silvia.	
	7. Ulisses (Vogler?) Kronpr. von Dänem. wollte 20 Thlr. für die Loge bezahlen, nicht genommen.	
	8. Roland.	
	9. Ulisses (Vogler).	
	14. dasselbe.	

[1]) Erneuert und von unterschiedenen Komponisten vermutlich wider ihr Wissen und Willen wie viele anderen Opern zusammengesetzt. Lauter Rhapsodien. Nicht die Oper von Cousser aus dem Jahre 1697.

Jul. 16. Heinrich.
17. Rinaldo (Händel).
21. Ulisses (Vogler).
23. Rinaldo (Händel).
24. Roland (Steffani).
28. Ulisses (Vogler).
30. Jason.
Aug. 7. Rinaldo (Händel).
11. Tomiris. (Keiser).
13. Jason.
14. Reasilvia (Hoffmann).
18. Rinaldo (Händel).
20. Tigranes (Gasparini).
21. Ulisses (Vogler).
22. Rinaldo (Händel).
25. Jason. NB. sehr voll.
27. Tigranes.
28. Alceste (Schürmann).
Sept. 3. Tomiris (Keiser).
4. Ulisses (Vogler). NB. die Keyser nicht gesungen.
8. Jason.
NB. der König, die Königin & Princessin von D. NB. ward der Keysern vom Rath befohlen zu singen.
9. Tigranes. NB. ohne Keysern (Gasparini).
10. Heinrich.
11. Jason. NB. ohne K(eysern).
25. Ulisses (Vogler). Daselbe
NB. keine Oper wegen der Keysern.
Oct. reiste Capelmeister Keyser nach Copenhagen.
15. Tigranes (Gasparini).
16. Jason
20. Neue Oper Astratus (Buononcini).
22. Tigranes (Gasparini).
NB. Gumbrecht wegen Hauer und Libert durch 2 Notarien das Opernhauß kündigen lassen.
23. Jason.
27. Astrates [!] (Buononcini).
29. dasselbe.
30. Tigranes (Gasparini).
Nov. 3. Astrates NB. fürn Rath (Buononcini).
5. dasselbe.
6. Jason. NB. kam Keyser wieder.
12. Tigranes (Gasparini).
NB. Gumbrecht wegen Zahlung der Miethe eingeklagt.

Nov. 13. Jason.
17. dasselbe.
19. Astrates (Buononcini).
24. dasselbe.
26. zum 1ten mahl Telemach (Schürmann).
27. dasselbe.
Dec. 1., 2., 3., 4. Telemach (Schürmann)
5. Astrates (Buononcini).
28. Telemach (Schürmann).
10. Astrates (Buononcini).

Anno 1722.

Jan. 2. Tigranes (Gasparini).
7. Telemach. NB fürn Rath (Schürmann).
8. Astrates (Buononcini).
12. Jason.
14. Telemach (Schürmann).
26. Astrates (Buononcini).
28. zum erstenmahl Zenobia (Händel).
29. dasselbe.
Febr. 3. Alceste (Schürmann).
4. Zenobia (Händel).
5. Telemach (Schürmann).
9. Zenobia. NB. fürn Rath (Händel).
11. Astratus (Buononcini).
12. Zenobia (Händel).
16. dasselbe.
17. Jason.
18. Zenobia (Händel).
19. Telemach (Schürmann).
20. Zenobia (Händel).
April 13. u. 15. dasselbe.
16. Astratus (Buononcini).
20. Zenobia fürn Rath (Händel).
22. Astratus (Buononcini).
23. Alceste (Schürmann).
NB. Heute wollte Gumbrecht das Haus stützen lassen ich (Willers) ließ es verhindern.
27. Zenobia (Händel).
29. Alceste (Schürmann).
30. Telemach (Schürmann).
May 4. Jason.
6. Zenobia (Händel). NB. mit administration.
7. dasselbe.
8. Astrates (Buononcini).
11. Alceste (Schürmann).
NB. mit Wedderkop den neuen Operncontract geschlossen, und

eine Loge Nr. 3 nebst den Schlüssel dazu erhalten, wovon am
18. bey der Neuen Oper Assall gebrauch gemacht[1]).
20. u. 21. dasselbe.
27. Alceste (Schürmann).
Juny 1. Assall. NB. fürn Rath
8. NB. hat Campioli zuerst gesungen.
10. Astrato (Buononcini).
11. Roland (Steffani).
15. Assall (Orlandini und Amadei).
17. Roland (Steffani).
18. Zenobia (Händel).
20. Gensericus[2]).
22. Assall (Orlandini und Amadei).
25. Alceste (Schürmann).
26. Astrates (Buononcini).
29. Roland (Steffani).
30. Alceste (Schürmann).
July 3. Assall mit ein franz. Nachspiel (Orlandini und Amadei).
6. dasselbe.
8. Zenobia (Händel).
9. Astrates (Buononcini).
13. zum erstenmahl Sieg der Schönheit[3]).
14. Gensericus.
20. dasselbe.
22. Roland (Steffani).
23. Gensericus. NB. fürn Rath.
24. Assall (Orlandini und Amadei). NB. Campioli nach Braunschweig verreist.
27. Zenobia (Händel).
Aug. 3. Jason.
31. Gensericus.
Sept. 1. Zenobia (Händel).
2. Assall (Orlandini und Amadei).
3. Roland (Steffani).
7. Alceste. NB. sang Campioli wieder (Schürmann).
9. Genserico. NB. sehr voll.
10. Roland (Steffani).
11. Assall (Orlandini und Amadei).
21. Alceste (Schürmann).
Sept. 23. Assall (Orlandini und Amadei).
28. Roland (Steffani).
30. Roland (Steffani).
Oct. 5. zum erstenmahl Donquichott (Conti).
7. dasselbe.
8. Assall (Orlandini und Amadei).
12. Donquichott (Conti).
14. Assall (Orlandini und Amadei).
15. Alceste (Schürmann).
19. Gensericus.
21. Assall (Orlandini und Amadei).
22. Donquichott (Conti).
26. Prologus[4]) in der Oper. NB. sehr voll.
28. dasselbe.
Nov. 2. dasselbe. NB. für Rath.
4. Sieg der Schönheit.
5. Agrippina (Händel).
9. Alceste (Schürmann).
11. Zenobia (Händel).
12. Roland (Steffani).
16. Socrates (Telemann).
18. Sieg der Schönheit.
19. Assall (Orlandini und Amadei).
23. Agrippina (Händel).
25. zum erstenmahl Ariadne (Keiser)
26. u. 30. dasselbe.
Dec. 1. Donquichott (Conti).
27. Ariadne (Keiser).

Anno 1723.

Jan. 4. Ariadne & Comedie (Keiser).
7. zum erstenmahle Mutius Scavola[5]).
11. Ariadne & Comedie (Keiser).
13. Zenobia (Händel).
18. Mutius Scavola [!].
20. Ariadne & Comedie (Keiser).
21. Zenobia (Händel).
25. Sieg der Schönheit.
27. Donquichott (Conti).
28. Ariadne & franz. Comedie (Keiser).
Febr. 3. Mutius Scavola.
5. Ariadne & franz. Comedie. (Keiser).

---

[1]) Arsaces; Musik von Orlandini und Amadei.

[2]) Fraglich, ob von Conradi und Postel aus dem Jahre 1693 oder schon die weiter unten genannte Neubearbeitung von Telemann-Weichmann.

[3]) Dieser Sieg bestand in dem alten Gensericus mit einigen Neuerungen von Telemann.

[4]) Prolog: Wohl die Krönung Ludovici V. — Chrysander a. a. O. Spalte 248. Musik von Biocca.

[5]) Mattei komponierte den 1., Buononcini den 2. und Händel den 3. Akt. Vgl. Mattheson, Critica Musica 1, 256; Chrysander, Händel, 2 Bd., 62/63.

Febr. 8. zum erstenmahl Das Carnevall.
9. Sieg der Schönheit.
10. u. 11. Das Carnevall.
12. Mutius Scavola.
April 1. Genserico.
2. Ariadne (Keiser).
5. Das Carnevall.
6. dasselbe. NB. fürn Rath.
8. Mutius Scavola.
12. Zenobia (Händel).
19. Sieg der Schönheit.
21. Zenobia (Händel).
28. zum erstenmahl Floridante (Händel).
29. Ariadne (Keiser).
May 3. Floridante (Händel).
7. Sieg der Schönheit.
10. Mutius Scavola.
12. Ariadne (Keiser).
13. Floridante (Händel).
20. Zenobia (Händel).
21. Ariadne (Keiser).
24. Arsaces (Orlandini-Amadei).
26. Floridante (Händel).
27. zum erstenmahl Rinaldo (Händel).
31. Arsaces (Orlandini-Amadei).
Juny 2. Sieg der Schönheit. NB. eine neue Tänzerin, welche sehr schön tanzte.
3. Rinaldo (Händel).
7. Arsaces (Orlandini-Amadei).
9. Alceste (Schürmann).
10. Rinaldo (Händel).
14. Zenobia (Händel).
16. Sieg der Schönheit.
17. Arsaces (Orlandini-Amadei).
21. Rinaldo. NB. fürn Rath (Händel).
28. Floridante.
29. Arsaces (Orlandini-Amadei).
July 4. Floridante (Händel).
7. Sieg der Schönheit.
8. Ariadne (Telemann).
12. Rinaldo (Händel).
14. Floridante (Händel).
15. Sieg der Schönheit.
19. zum erstenmahl Belsazar (Telemann).
21. dasselbe.
22. Rinaldo (Händel).
26. Belsazar (Telemann)
28. Floridante (Händel).
29. Belsazar (Telemann).
Aug. 2. Rinaldo (Händel).
4. Floridante.
5. Rinaldo (Händel).
30. zum erstenmahl Fre[de]gonda (Keiser).
Sept. 1. Arsaces (Orlandini-Amadei).
2. Fre[de]gonda (Keiser).
6. Belsazar (Telemann).
8. Rinaldo (Händel).
9. Fre[de]gonda (Keiser).
10. Arsaces (Orlandini-Amadei).
20. Belsazar (Telemann).
22. zum erstenmahl Belsazar 2ten theil (Telemann).
23. dasselbe.
24. Sieg der Schönheit.
27. Fre[de]gonda (Keiser).
30. Belsazar 2ter Theil (Telemann)
Oct. 4. Rinaldo (Händel).
6. Donquichott (Conti).
7. Fre[de]gonda (Keiser).
11. Floridante (Händel).
14. Donquichott (Conti).
15. Arsaces (Orlandini-Amadei). NB. auf Begehren der Fürstin von Strelitz.
18. Fre[de]gonda (Keiser).
19. Belsazar 2ter thl. NB. fürn Rath (Telemann).
21. Sieg der Schönheit.
25. Donquichott (Conti).
27. Fre[de]gonda. NB. fürn Rath (Keiser).
28. Das Carnevall.
Nov. 1. Belsazar 2ter theil (Händel).
3. Tomiris (Keiser).
4. Fre[de]gonda (Keiser).
8. Tomiris (Keiser).
10. Carnevall.
11. Arsaces (Orlandini und Amadei).
15. Floridante (Händel).
17. zum erstenmahl Nero (Orlandini.)
18. u. 22. dasselbe.
24. dasselbe sehr voll.
25. dasselbe fürn Rath.
26. Fre[de]gonda (Keiser).
29. Nero (Orlandini).
Dec. 1. Rinaldo (Händel).
2. u. 3. Nero (Orlandini).
29. Ariadne (Keiser).
30. Nero (Orlandini).

Anno 1724.

Jan. 7. Donquichott (Conti).

Jan. 10. Nero (Orlandini).
12. Fre[de]gonda (Keiser).
13. Tomiris (Keiser).
17. Das Carnevall.
19. Arssaces (Orlandini u. Amadei).
24. Ariadne (Keiser).
26. Nero (Orlandini).
27. Tomiris (Keiser).
31. Nero (Orlandini).
Febr. 3. Fre[de]gonda (Keiser).
4. Arsaces (Orlandini u. Amadei).
7. Belsazar 2ter Theil (Telemann)
9. Genserico.
10. Nero (Orlandini).
12. Keysern ihr Concert.
14. Belsazar 2ter Thl. (Telemann).
16. Carnevall.
17. Nero (Orlandini).
21. zum erstenmahl Carnevall Beschluß.
22., 23., 24. dasselbe.
25. Nero (Orlandini).
April 13. Tomiris (Kei,er).
17. Fre[de]gonda (Keiser).
19. Sieg der Schönheit.
20. Nero (Orlandini).
24. zum erstenmahl Omphale (Telemann).
26., 27. dasselbe.
May 1. Genserico.
3. Nero (Orlandini).
4. Omphale. NB. fürn Rath (Telemann).
8. Rinaldo (Händel).
10. Tomiris (Keiser).
11. Nero (Orlandini).
12. Die neue Sängerin M. Brauns aus Dresden zuerst gesungen.
15. Arsaces (Orlandini u. Amadei).
24. Omphale (Telemann).
25. Zenobia (Händel). NB. die Stradiotti zuerst gesungen.
Juny 1. Nero (Orlandini).
2. Omphales (Telemann).
vom 28t. May bis 2t. July war Willers sehr krank gewesen, weshalb hier die Nachrichten fehlen.
July 3. Fre[de]gonda (Keiser).
9. zum erstenmahl Cupido (Identisch mit „Diana" von Keiser).
12. Rinaldo (Händel).
13. u. 20. Nero (Orlandini).
21. Arsaces (Orlandini u. Amadei).
24. Diana (Keiser).
25. Belsazar 2thl. (Telemann).
27. Omphales (Telemann).
28. Nero (Orlandini).
Oct. 30. Donquichott (Conti).
Nov. 1. Nero (Orlandini).
2. zum erstenmahl Romulus & Remus (Porta),
von hier bis

Anno 1725.

Juny 3. fehlen alle Nachrichten.
4. Nero (Orlandini). NB. war der Herzog von Wolfenbüttel.
6. Assario (Orlandini u. Amadei).
14. Nero (Orlandini).
18. Amphitrion (Gasparini[1]).
27. Hamburger Jahrmarkt (Keiser).
Jul. 4. Omphales (Telemann).
6. Sieg der Schönheit.
9. Fre[de]gonda (Keiser).
11. Ariadne (Telemann).
12. Amphitrion (Gasparini).
Sept. 27. zum erstenmahl Tamerlan & Prolog (Händel).
Octb. 8. Hamburger Jahrmarkt (Keiser[2]).
22. zum erstenmahl Hamburger Schlachtzeit[3]).
Nov. 5. Hamburger Jahrmarkt (Keiser).
21. zum erstenmahl Julius Cesar (Händel).
22. dasselbe.

Anno 1726.

Merz 9. Die Keysern ihr Concert.
16. hat Gumbrecht die Oper von Ahlefeldt wieder übernommen.

---

[1]) Aus diesem Repertoire geht hervor, daß Amphitryon nicht, wie Chrysander, a. a. O., Spalte 249 annimmt, mit dem weiter unten genannten Händel'schen Julius Cäsar von Mattheson bei seiner Aufstellung verwechselt worden ist, da ja die Premiere des Cäsar ausdrücklich auf den 21. November 1725 festgelegt ist und Amphitryon vorher zweimal genannt wird.

[2]) Hier bei Chrysander, a. a. O., Spalte 249 angeführt: Die ungleiche Heirath, ein Intermezzo; Telemann.

[3]) Die Hamburger Schlachtzeit oder der mißlungene Betrug im Singespiel. (Im Auszuge dargestellt.): C. Lebrün, Jahrb. f. Theater u. Theaterfreunde 1846, S. 383 flg. (mit Rollenbesetzung).

April 29. fing Gumbrecht mit der Oper Julius Cesar an.
May 15. zum ernstenmahl Otto (Händel).
20. dasselbe.
22. dasselbe fürn Rath.
Juny 7. Julius Cesar (Händel).
Jul. 17. zum erstenmahl Claudius (Keiser).
Sept. 4. Nero (Orlandini).
9. Zenobia (Händel).
11. Nero (Orlandini).
23. Otto (Händel).
30. Julius Cesar (Händel).
Nov. 18. zum erstenmahl Alexander (Steffani).
21. dasselbe.
Dec. 3. Julius Cesar (Händel) waren 3 Leute da, die Comedianten zum letzten mahle gespielt.

Anno 1727.

Febr. 17. zum erstenmahle Adelheid (Telemann).
25. Jodelet (Keiser). NB. ist nicht agirt sondern die paar Leute erhielten ihr Geld wieder.
27. Masquerade.
März 12. war bey Ahlfeldt Comedie.
April 24. fing Gumbrecht wieder mit Assaces (Orlandini und Amadei) & Prolog an.
28. Julius Cesar (Händel).
30. Adelheit (Telemann).
May 1. Prolog & Oper.
7. Otto (Händel).
14. Intermezzo.
Juny 9. Julius Cesar (Händel) mit großer Illumination, Feuerwerk u. Prolog, welches am
12. u. 16. wiederholt wurde.
18. Massaniello (?).
19. Julius Cesar (Händel) & Prolog NB. fürn Rath.
Jul. 14. Rinaldo (Händel).
Aug. 11. Sieg der Schönheit.
18. zum erstenmahl Calypso (Telemann).
27. dasselbe fürn Rath.
Sept. 9. Prolog wegen Frankreich („Ein Prologus auf die Geburt der Prinzessinen von Frankreich", Telemann).
Sept. 22. Nero (Orlandini).
Oct. 1. Das Nachspiel („Die Amours der Vespetta, ein Nachspiel," Telemann).
6. zum erstenmahl Sancio (Telemann).
22. Die Krönungsoper („Das jauchzende Groß-Brittanien" auf die Krönung Georg des Zweiten, Telemann).
27. Oper, Prolog & Masquerade.
Nov. 3. Nero (Orlandini).
13. Sancio (Telemann).
20. Sieg der Schönheit.
Dec. 2. Sancio (Telemann).
6. dasselbe fürn Rath.

Anno 1728.

Jan. 13. konnte keine Oper gespielt werden und mußten die Leute weggehen.
14. Adelheit (Telemann).
28. NB. hat die Monjon nicht eher singen wollen, bis sie Geld empfangen.
Febr. 6. zum erstenmahl Pharon (Caldara).
9. dasselbe.
11. reiste die Monjon nach Hannover und kam am 28. Merz zurück, worauf am 1. April L. Strintz den Operncontract mit beide Monjon aufgesezt jährlich an ihr 1700 Thlr. alle 4 Wochen pro rata zu zahlen, welcher am 3ten April mit Ravens unterschrieben wurde.
April 5. Arsaces (Orlandini u. Amadei).
27. Joseph & Pharon (Caldara).
May 12. Calypse & Prolog (Telemann).
18. Prolog von die Muscowieters. (Telemann)[1].
27. Oberalten Jubiläum, wobey die Keysern & Monjon gesungen.
Juny 16. Arsaces (Orlandini u. Amadei).
July 23. ist der Operncontract mit Ravens prolongirt auf ein Jahr.
28. Nebucadnezar (Keiser).
Aug. 11. Donquichott (Conti).
Sept. 23. Sieg der Schönheit.
Oct. 4. Joseph & Pharon (Caldara).

[1]) „Ein Prologus auf die Krönung des Russischen Kaisers Petri 2". — Die Notiz bei Chrysander, a. a. O., Spalte 261: Aufgeführt den 21. Mai 1728 ist hiernach zu ändern.

Oct. 18. zum erstenmahl Lucius Verus[1]).
Nov. 12. zum erstenmahl Emma (Telemann).
Dec. zum erstenmahl Oper fürs Zuchthauß, ich gab 2 Thlr.

Anno 1729.

Jan. 26. Otto (Händel).
Febr. 3. zum erstenmahle Richard[2]).
28. zum erstenmahl Esopus (Telemann).
Mertz 4. letzte Oper.
April 5. hat Ravens den Operncontract durch 2 Notarien auffagen lassen
May 20. wieder Comedie.
Aug. 3. das Hintergebäude der Oper angefangen abzubrechen.
Sept. 17. hat Sentrup mit der Keysern den Operncontract für 700 Thlr. geschlossen.
Oct. 7. gegen Sentrup zu Rath supll.: wegen der Opera und 6 Befehle anlegen lassen (?).
10. erste neue Oper nebst Prolog. Janus (Keiser).
12. u. 13. dasselbe. NB. die Cassel'sche Sängerin sang.
20. Janus (Keiser), worin sie ein Conzert sang.
24. Julius Cesar (Händel).
Nov. 23. zum erstenmahl Fladig („Flavius Bertaridus"; Telemann).

Anno 1730.

Jan. 23. zum erstenmahl Admetus (Händel).
31. Pollone ihr Contract.
Febr. 24. Masquerade.
Merz 3. Concert von Sauerbrey.
15. Concert von Keysern im Drillhause.
18. Concert Passions im Drillhause.
April 17. Sancio (Telemann).
May 22. Admetus (Händel).
NB. Sentrop bezahlt 1 Jahr Grundmiethe mit 150 Spesthl.
July 3. Sancio (Telemann).
Aug. 10. zum erstenmahle Margaretha & Prolog es war sehr voll (Telemann).
NB. heute war Herr v. Ahlefeldt zum leztenmahl bey mir — er starb Nachts d. 20t um 1 Uhr und ward am 23t Abends 10 Uhr in St. Jacoby begraben.
Sept. 4. Rinaldo (Händel).
6. Admetus (Telemann).
27. zum erstenmahle Ernelinde (Telemann).
Oct. 14. zum erstenmahle Das Campement.
Dec. 6. zum erstenmahl Crösus (Keiser)[3]).

Anno 1731.

Jan. 11. ist Keyser in Prag gestorben.
18. Prolog.
19. Masquerade.
22. Sancio (Telemann).
24. Emma (Telemann).
26. Masquerade.
29. Fre[de]gonda (Keiser).
31. Nero (Orlandini).
Febr. 1. Masquerade.
3. Concert von Eisentraut.
7. Das Carneval.
8. Dasselbe.
9. Prolog & Intermezzo zum letztenmahle (Telemann) —
Mertz 1. 3 Befehle v. Sentrup im Obergericht citiren lassen.
April 4. Oper.
5. Julius Cesar (Händel).
Jul. 2. Prolog & Campement. NB. der Fürst von Taxis und der Muscowitische Gesandte Brakel waren heute und am 4t. da.
5. Arsaces (Orlandini u. Amadei).
16. Nero (Orlandini).
19. Sancio (Telemann).
Jul. 20. ist Roha in den Arrest gekommen und die Oper abgesagt.
Aug. 6. Sancio (Telemann).
Oct. 3. Admetus (Telemann).
4. Ermelinda (Telemann).

---

[1]) Hieß 1702 Berenice, vgl. Chrysander, a. a. O., Spalte 219: „weil die damalige von Bronner gefertigte Musik diesesmal von Keiser ganz neu gesetzt worden, zehlen wir sie mit."
[2]) „Der mißlungene Braut-Wechsel oder Richardus I., König von England." Musik der Italiänischen Arien v. Händel, der Teutschen v. Telemann.
[3]) Von G. Poelchau, 1830, findet sich auf dem Titel der Originalpartitur dieser Oper der Vermerk: aus dem uralten Hamburger Opernarchiv herrührend, dessen Besitzerin eine Mademoiselle Willers war.

Oct. 8. Arsaces (Orlandini u. Amadei).
11. Ermelinda (Telemann).
17. Julius Cesar (Händel).
Nov. 5. Dido („Die Flucht des Aeneas", Propora, Recitative von Telemann).
8. Prolog.
12. Ermelinda (Telemann).
14. ward Gumbrecht krank und starb am 20t. Morgens 4 Uhr.
19. solte Dido (Propora) sein, die Eisentraut wolte nicht singen — keine Oper.
22. Dido (Propora).
28. dasselbe fürn Rath.
Dec. 3. zum erstenmahl Iphigenia (Graun).
4. Sancio (Telemann).
5. Iphigenia (Graun).

Anno 1732.

Jan. 5. ist Eisentraut plötzlich gestorben.
18. Admetus (Telemann).
21. Prolog.
31. Iphigenia (Graun).
Febr. 4. Julius Cesar (Händel).
7. zum erstenmahle Almira (Händel).
11. dasselbe.
13. Emma (Telemann).
25. zum erstenmahle Porus (Händel).
29. letzte Oper.
Juny 12. Cleofida (d. i. Porus; Händel).
26. Admetus (Telemann).
July 9. Cleofida.
26. Hamburger Jahrmarkt (Telemann).
Aug. 6. dasselbe.
11. Sancio (Telemann).
NB. 20t. mit Sentrup da der Proceß in Wien abgeschlagen, einen Vergleich eingegangen, und er sogleich 1000 Rthl. bezahlen müssen, die Vermittler waren Schwarzkopf und Eberhardy.
25. Admetus (Telemann).
Oct. 23. Donquichott. NB. fürn Rath (Conti).

Anno 1733.

Jan. 7. Cleofida (Händel).
8. Judit[1]).
12. Fre[de]gonda (Keiser).
21. Cleofida. BN. fürn Rath (Händel).
22. Donquichott (Conti).
26. Jodelet (Keiser).
Febr. 4. zum erstenmahl Der Weise in Sidon (Telemann).
9. Cleofida (Händel).
20. Das Carneval & Prolog. NB. fürn Rath.
April 20. Arsaces (Orlandini u Amadei).
23. Fre[de]gonda (Keiser).
May 7. Prolog u. Judit. NB. fürn Rath.
21. Sancio (Telemann).
28. Donquichott (Conti). NB. Sentrup zahlte 150 Sprthl. für 1 Jahr Grundmiethe.
Juny 1. Cleofida (Händel).
15. Jodelet (Keiser).
17. Nero (Orlandini).
22. Cleofida (Händel).
26. ist Sauerbrey gestorben.
Jul. 20. Nero (Orlandini).
24. dasselbe.
25. ward der junge Ahlefeldt mit dem Fräulein von Oberg getraut.
Aug. 17. Julius Cesar (Händel).
31. Donquichott (Conti).
Oct. 28. zum erstenmahle Parthenope (Arien von Händel, Recitive von Keiser).
Nov. 9. Nero (Orlandini).
11. Donquichott (Conti).
16. Cleofide (Händel).
17. Parthenope. NB. fürn Rath (Händel-Keiser).
18. Fre[de]gnoda (Keiser).
22. war allenthalben ein infames pasquil auf die Eisentraut angeschlagen, worüber sie sich krank ärgerte.
Dec. 4. Admetus (Telemann).
28. Parthenope (Händel-Keiser).

---

[1]) Gemahlin Kaiser Ludwig des Frommen, aus einem sogenannten Lothario, der in England und einem andern gleichen Namens, der in Wien aufgeführt wurde, zusammengeflickt; der letztere von Händel und Chelleri komponiert; Rezitative von Telemann. Arien der genannten Komponisten sind geblieben. Chrysander, a. a. O., Spalte gibt 27. Nov. 1723 als Datum der ersten Aufführung an.

Anno 1734.

		Thl.
Jan.	7. Nero (Orlandini).	
	11. Donquichott (Conti).	
	13. Parthenope (Händel-Keiser).	
	25. Julius Cesar. NB. fürn Rath (Händel).	
Febr.	22. Judit (Händel-Keiser).	
Merz	1. zum erstenmahl Circe war sehr voll über 300 thl. Einnahme[1])	
	3. zum erstenmahl Circe 2ter Theil.	
	8. 10., 11., 12. dasselbe.	
May	1. ward Ahlefeldt von Jersbeck mit der Witwe Blum getraut.	
	4. Parthenope (Händel-Keiser).	
	4. Judit (Händel-Keiser).	
	8. war (ich) nach Rellingen, woselbst das dänsche Lager von 6000 Mann, welches besehen und mit dem König gesprochen.	
	10. Nero (Orlandini).	
	11. Circe (Keiser).	
	17. dasselbe.	
	18. Das Carnevall & Prolog	40
	19. Fre[de]gonda (Keiser).	
	20. Das Campement.	
	24. Cleofida (Händel) über	100
	26. Admetus (Händel).	
	27. Circe. NB. fürn Rath (Keiser)	120
	31. Donquichott (Conti).	
Juny	4. Cleofida (Händel).	
	10. Julius Cesar (Händel)	60
	16. Circe (Keiser).	
	17. Cleofida (Händel)	60
	21. Fre[de]gonda (Keiser).	
	22. Parthenope (Händel-Keiser).	
Jul.	8. Arsaces (Orlandini-Amadei).	
	12. Donquichott (Conti).	
	14. Circe (Keiser).	
	29. Fre[de]gonda (Keiser).	
Aug.	4. Nero (Orlandini).	
	10. Circe (Keiser)	84
	11. Julius Cesar (Händel)	60
	12. Das Campement	50
	16. Nero (Orlandini)	48
	19. Adelheit (Telemann)	50
	23. Parthenope (Händel-Keiser)	66
	25. Circe (Keiser).	
Sept.	2. dasselbe.	90
	20. Donquichott (Conti)	63

		Thl.
Sept.	22. Judit.	
	27. Arsaces (Orlandini und Amadei)	36
Oct.	5. Circe (Keiser).	
	7. Admetus. NB. fürn Rath	
	11. Cleofida (Händel)	40
	13. Adelheit (Telemann)	37
	14. Parthenope (Händel-Keiser)	18
	18. Fredegonda (Keiser).	
	25. Nero (Orlandini)	54
	27. Circe (Keiser)	105
	28. Cleofida (Händel)	54
	30. Circe (Keiser)	45
Nov.	4. Julius Cesar (Händel)	120
	8. Arsaces (Orlandini und Amadei)	36
	15. Admetus (Händel)	24
	18. Sieg der Schönheit	80
	22. Circe (Keiser).	
	25. Sancio. NB. fürn Rath (Telemann).	
	29. zum erstenmahle Rodelinde (Händel).	
Dec.	1. Donquichott (Conti)	51
	2. Rodelinde (Händel)	60
	3. Der Jahrmarkt	60
	29. Circe (Keiser)	45
	30. Adelheit (Telemann)	50

Anno 1735.

		Thl.
Jan.	3. Der Jahrmarkt	48
	10. Roland. NB. fürn Rath	70
	12. Fre[de]gonda (Keiser).	
	13. Parthenope (Händel-Kaiser).	
	19. Nero (Orlandini)	30
	20. Der Jahrmarkt	24
	26. Sieg der Schönheit	24
	27. Cleofida (Händel)	12
	31. Mistovius (Keiser?)	40
Febr.	4. Circe (Keiser)	60
	7. Arsaces (Orlandini und Amadei)	50
	10. Parthenope (Händel-Keiser)	30
	14. Carnevall	45
	16. dasselbe	60
	17. Cleofide (Händel)	60
	21. zum erstenmahl Hannibal	300
	23. dasselbe	120
	24. dasselbe	120
	25. dasselbe	66

[1]) Chöre und Recitative von Keiser, Arien von verschiedenen.

			Thl.
April	18.	Circe (Keiser)	50
	21.	Arsaces (Orlandini und Amadei)	36
	25.	Judit	15
	28.	Donquichott (Conti)	12
May	9.	Hannibal. NB. fürn Rath	80
	12.	Sieg der Schönheit. NB. 3 Personen.	
	16.	Fre[de]gonda (Keiser)	30
Juny	8.	Hannibal	schlecht
	15.	Rodelinda (Händel)	dasselbe
	16.	Circe (Keiser)	30
	20.	Parthenope (Händel-Keiser)	schlecht
	27.	Parthenope (Händel-Keiser)	40
	29.	Hannibal	66
Jul.	6.	Admetus (Händel)	60
	11.	Cleofida (Händel)	21
	18.	Heinrich	30
	25.	dasselbe	28
	28.	Arsaces (Orlandini und Amadei)	24
Aug.	3.	ist die Keysern nach Holland gereist.	
	4.	Heinrich. NB. fürn Rath	60
	15.	Circe (Keiser)	36
	18.	Donquichott (Conti)	60
	22.	Arsaces (Orlandini und Amadei)	30
	28.	ist Sophie Keysern von St. Petersburg gek.	
Sept.	1.	Circe (Keiser)	36
	5.	Julius Cesar (Händel). NB. kam niemand und wurde nicht gespielt.	
	7.	Sancio (Telemann)	24
	8.	Parthenope (Händel-Keiser)	9
	10.	Conzert von Sophie Vorani.	
	19.	Hannibal	54
	21.	Heinrich	24
	22.	Sieg der Schönheit. NB. fürn Rath	36
	26.	Circe (Keiser). NB. hat die Eisentraut zulezt gesungen	24
Oct.	3.	Cleofida (Händel) NB. hat die Warneke zum 1ten mahl die Eisentraut ihre Parthie gesungen, und ist aus der Oper geschaft.	7
	5.	Donquichott (Conti)	schlecht

			Thl.
Oct.	6.	Nero (Orlandini)	schlecht
	10.	Fre[de]gunda (Keiser)	40
	12.	Julius Cesar (Händel)	schlecht
	13.	Cleofida (Händel)	dasselbe
	17.	Arsaces (Orlandini und Amadei) NB. die Sängerin Monza! mit ihrem Vater angek.	30
	24.	Judit (Händel)	30
	26.	Julius Cesar (Händel). NB. sang die Monza zuerst.	
	31.	dasselbe	75
Nov.	2.	Circe (Keiser)	30
	3.	J. Cesar (Händel) die Monza zu 9 Rtl. die Woche engagirt.	
	9.	Cleofida (Händel)	36
	10.	J. Cesar (Händel)	120
	14.	Cleofida (Händel)	24
	16.	Donquichott (Conti)	schlecht
	21.	J. Cesar (Händel)	60
	23.	Pollidor zum erstenmahl (Graun)	60
	24.	Arsaces (Orlandini-Amadei)	50
	28.	Pollidor (Graun)	50
	29.	J. Cesar (Händel)	50
	30.	Circe (Keiser)	36
Dec.	1.	Arsaces (Orlandini und Amadei)	45
	2.	Pollidor. NB. f. Rath (Graun)	72
	29.	Hannibal	9

Anno 1736.

Jan.	2.	Julius Cesar (Händel)	24
	9.	keine Oper, weil der Monjo und ihre Mutter Wache ins Haus gelegt ward. Der Ferber desertirt.	
	10.	die Monjo, Möller und ihr Bruder Abends um 7 Uhr der Wache entlaufen.	
	12.	Pollidor (Graun)	schlecht
	16.	ist auch Wilhelm Monjo in Arrest genommen.	
	19.	ward dieser frey gegeben.	
	20.	Zenobia (Händel)	30
	24.	Monzas Concert	300
	25.	Parthenope (Händel-Keiser)	18
	27.	ist Monjo weggereist und fand seine Tochter außer der Stadt vor.	

			Thl.
Jan.	26.	Zenobia (Händel)	30
	30.	Parthenope (Händel-Keiser)	90
Febr.	6.	Heinrich	180
	9.	Circe (Keiser)	36
	10.	Heinrich. NB. fürn Rath	50
	13.	J. Cesar (Händel)	36
	15.	Parthenope (Händel-Keiser)	150
	16.	dasselbe für das Orchester.	
April	5.	Monzas Conzert	150
	11.	hat Keyser die Oper wieder von Sentrup auf 1 Jahr gemiethet.	
May	17.	Parthenope (Händel-Keiser)	36
	23.	Arsaces (Orlandini und Amadei).	
Juny	6.	Admetus (Händel).	
	7.	Arsaces (Orlandini und Amadei)	
	8.	Parthenope (Händel-Keiser).	
	11.	Cleofida (Händel).	
	13.	Zenobia (Händel).	
	14.	Parthenope (Händel-Keiser).	
	18.	Heinrich	150
	19.	Conzert v. Monza im Drillhause	50
	20.	Pollidor (Graun)	150
	21.	Arsaces (Orlandini und Amadei)	120
	25.	Fre[de]gonda (Keiser)	120
	27.	Parthenope (Händel-Keiser)	100
	28.	Circe (Keiser)	150
July	4.	Nero (Orlandini)	240
	5.	J. Cesar (Händel)	180
	6.	Arsaces (Orlandini und Amadei)	205
	9.	Parthenope (Händel-Keiser)	150
	10.	Cleofida. NB. Prolog ward verbothen (Händel)	150
	19.	J. Cesar (Händel)	150
Aug.	10.	dasselbe	142
	15.	Parthenope (Händel-Keiser).	
Sept.	20.	Cleofida (Händel).	
Oct.	1.	Julius Cesar (Händel)	42
	8.	Sancio (Telemann)	40
	11.	Cleofida (Händel)	60
	15.	zum erstenmahl Orasia (Telemann).	

			Thl.
Oct.	17.	J. Cesar (Händel)	
	18.	Orasia (Telemann)	32
	25.	Nero (Orlandini)	schlecht
	29.	Rodelinde (Händel)	36
Nov.	1.	Arsaces (Orlandini-Amadei)	21
	12.	Rodelinde. NB. fürn Rath (Händel)	90
	14.	J. Cesar (Händel)	120
	15.	Cleofida (Händel)	24
	19.	Circe (Keiser)	23
	26.	Judith	45
	28.	dasselbe	36
Dec.	3.	Arsaces (Orlandini-Amadei)	21
	5.	Das Campement	7 bis 800!
	7.	dasselbe	über 300

Anno 1737.

			Thl.
Jan.	2.	Judit fürn Rath	90
	7.	Nero (Orlandini)	42
	14.	J. Cesar (Händel)	30
	16.	Circe (Keiser)	30
	30.	Sancio (Telemann)	30
Febr.	6.	Das Campement	300
	9.	NB. ist Christel Monjo gestorben.	
	11.	Nero (Orlandini)	30
	13.	Judit	50
	20.	zum erstenmahl Isipile (Conti)	140
	26.	Concert von Monza	210
Merz	1.	Donquichott (Conti)	36
	4.	D. Campement	200
		NB. ist Conrad Möller von des Bischofs Laquaien in der Oper geprügelt, und hat seinen Stock mit goldenem Knopf und Perücke verlohren.	
	6.	Isipile (Conti)	120
	7.	Judit	50
	8.	Isipile. NB. fürn Rath (Conti)	120
July	3.	Isipile. NB. zum 1ten mahl durch Monza aufgeführt, wodurch er dabey verlohr 18 Rthl. (Conti).	
Sept.	30.	zum 1ten mahl Prolog[1])	240
Oct.	2.	Prolog	84
	3.	dasselbe	36

[1]) „Das Lob der Musen, ein Prologus, der Triumph des Bacchus, eine sogenannte Volkreiche Masquerade, ein Illumination u. dgl., Telemann."

			Thl.
Oct.	7.	dasselbe. NB. fürn Rath	100
	10.	zum 1ten mahl Coldresa(?)	120
	13.	Color fa la regina[1])	90
	14.	Color fa la regina	66
	17.	J. Cesar (Händel	schlecht
	21.	Circe (Keiser)	63
Nov.	4.	Color fa la regina	12
	11.	Prolog	50
	25.	zum erstenmahl Statira (Warnicke; Arien von Hasse, Porpora, Hurlebusch)	200
	27.	J. Cesar. NB. konnte nicht gespielt werden (Händel).	
	28.	Statira	36
Dec.	4.	dasselbe	90
	5.	dasselbe. NB. fürn Rath	100

Anno 1738.

Jan.	8.	Sancio (Telemann)	35
	9.	D. Jahrmarkt	15
	13.	Color etc	18
	20.	St. Germain[2])	15
	23.	Fre[de]gonda (Keiser)	40
	27.	Statira	12
Febr.	3.	St. Germain. NB. fürn Rath	80
	5.	Statira. NB. Benefice Monza	350
	10.	Nero (Orlandini)	90
	13.	St. Germain	36
	17.	D. Campement	140
	20.	Fre[de]gonda (Keiser) NB. nach der Oper ward Warnecke in Arrest genommen.	24
	21.	Sancio. NB. fürn Rath (Telemann)	45
Merz	12.	Concert von Monza. NB. nur 6 Personen.	
	20.	dasselbe von Keysern, nur 8 Personen.	
April	9.	hat Sentrup die Oper Monza abgenommen und dem Comedianten Neubert überlassen, welcher heute mit Cinna anfing	165
	14.	Comedie	90
	15.	Brutus	90
	16.	Comedie NB. große Commission von Monza gegen Sentrup.	70

			Thl.
April.	17.	Comedie	90
	18.	dasselbe NB. kam die Wahrschauung von Monza contra Sentrup.	90
	23.	Concert Monza Drillhaus	60
		Comedie	30
	24.	L'avare	50
	25.	dasselbe	40
	30.	Prolog von Hollmann	150
May	1.	Comedie	120
	3.	ist Monza abgereist.	
	5.	Cato	36
	6.	dasselbe	36
	7.	dasselbe 12 Personen von heute bis Sept. war Comedie, die Einnahme nur von 5 bis höchstens 20 Rthl. September 19 ward Neubert arretirt um seine Abreise nach Leipzig zu verhindern. Im October kam Faustina (Hasse) und der Poet König an.	

Anno 1739.

April	6.	ist die Comedie erst wieder angefangen.
	13.	Tartüf.
	15.	Brutus.
	16.	Le fils.
	17.	Comedie.
	20.	Reich der Todten.
	21.	Mitridat.
	22.	Le fils.
	20.	Verlohrne Sohn.
	24.	Comedie.
	28.	Misanthrop.
	29.	Schlaraffenland.
	30.	Verlohrne Sohn.
May	1.	Der Schmarozzer.
	4.	Verlohrne Sohn.
	5.	Der Tambour 8 Personen
	6.	Phädra nur 3 Pers. nicht gespielt.
	8.	Banise.
	11.	Don Pedro.
	13.	dasselbe.
	14.	zum erstenmahle die Americaner.
	15.	dasselbe.
	20.	dasselbe. NB. fürn Rath.

---

[1]) „Die Farbe macht die Königin, ein Sing-Spiel"; Musik von Leonhard Fischer, etliches von Hasse, Händel usw.

[2]) Vgl. Chrysander, a. a. O., Sp. 264.

May 21. L'avare.
22. Comedie nur 4 Pers. nicht gespielt.
Juny 3. Americaner.
10. Schlaraffenland immer leer.
Sept. 12. ist Capelmeister Keyser gestorben.
Nov. 17. zum erstenmahl wieder Comedie.
von Anno 1740 fand keine Nachrichten.

Anno 1741.

Jan. 17. Comedie. NB. fürn Rath.
20. lezte Comedie. Thl.
25. reiste C. Möller & Frau ab.
Febr. 15. Intermezzo von Keysern 300
16. daßelbe, wo der Bischof 180
17. daßelbe fürn Rath 50
May 19. Hollandsche[1]) & Franz. Comedie.
NB. Sentrop bezahlte 1 Jahr 150 Speztblr. Miethe.
Juny 24. kam Schönemann mit seiner Comediantentruppe an.
27. fing er an.
28. Comedie.
29. Zaira 60
30. daßelbe. 50
July 2. reiste die Keysern nach Lübeck.
6. Comedie 13 Personen
NB. von hier bis 15. August ward stets gespielt, aber immer sehr leer bis am
Aug. 16. Der Bocksbeutel zum erstenmahl 200
21. Comedie 40
22. Bocksbeutel 240
23., 24., 25., 28. schlecht, daßelbe
29. 6 Personen
30. Bocksbeutel über 400!!!
31. daßelbe 200
Sept. 4. Bramarbas 40 Personen
5. Bocksbeutel über 200
6. Comedie ganz leer
7. Timolin. NB. fürn Rath 100
von 8. bis 20. schlecht.
21. Bocksbeutel sehr voll.
von hier bis 3. Oct. immer schlecht.

Oct. 4. Bocksbeutel voll.
5., 6., 8. schlecht.
9. Bocksbeutel voll.
10. zum erstenmahl Die Freimaurer voll.
11. Zaira 30 Personen
12. Bocksbeutel voll.
13. Attalas 60 Personen
16., 17., 18., 24., 25., 27. schlecht.
den 21. war Schönemann Geburtsfest.
Nov. den ganzen Monat, außer bey dem Bocksbeutel & Freimaurer immer schlecht.
d. 17t. reiste Schönemann nach Lüneburg.
d. 25. kam die Keysern von Lübeck retour.
Dec. 1. Comedie 14 Personen
4. Die Freimaurer 70 Personen
5. daßelbe 60 Personen
6. Timoleon über 100 Thl.
7. Bocksbeutel über 150 Thl.
10. Schönemannsche an Ackermann.
18. hat Möller Dreyer in der Wacht setzen laßen.

Anno 1742.

Jan. 5. kam Ackermann an.
31. erste Vorstellung im Hofe von Holland, Dreyer & Rubbers wurden angagirt.
Febr. 7., 8., 9. Comedie im Hofe von Holland alle 3 Tage sehr voll
12. Möller & Ackermann.
22. Schröder mit Krüger nach Kiel gereist.
Merz 20. Möller & Ackermann.
28. reiste Schönemann mit der Truppe nach Stade.
28. am nemlichen Tage erste Thl. Vorstellung Regulus 60
30. Einnahme 9
April 2. Einnahme 40
NB. große Feuergefahr im Opernhause.
3. 15 Rthl., den 4ten 40 Rthl.
Oct. 20. hatte Ackermann, Schröder, Schmidt großen Lerm und Händel.

---

[1]) Vgl. Ferd. Heitmüller: Holl. Komödianten in Hamburg in: Theatergeschichtliche Forschungen, 1894, Bd. 8, S. 96/123.

Nov. 13. Comedie zur Feier der Vermählung des Prinzen von Gotha mit der Hallsch. Princeß, noch nie so vollgewesen.
18. hat Schroeder alle Comedianten tractirt und sind sehr lustig und vergnügt gewesen.

Anno 1743.

Febr. 2. hat Schrödern Uhlich und Frau den Abschied gegeben.
8. Comedie 9
19. dasselbe schlecht 7 Thl. u. alle folgenden Tage.
April 12. Comediant Weiß reiste nach Berlin.
22. hat Ackermann, Schrödern & Consorten sich wieder versöhnt.
May 24. war die letzte Vorstellung.
Juny 1. reiste Ackermann & Schrödern nach Rostock.
Oct. 26. kam die Italische Oper an (schon Mingotti?)
31. erste Vorstellung Wenceslaus (?)
Nov. 13. Oper Artaxes (Orlandini-Amadei).
18. dasselbe bey erhöhten Preisen und gegenwart des Dän.-Pr. brachte über 2000 Rthl.!! (desgl.).
25. Oper Hypermestre (?).
Dec. 4. Circe.
6. letzte Vorstellung Artaxes (Orlandini-Amadei).

Anno 1744.

Febr. 5. ist Ackermann u. Schröder von Kiel gekommen.
10. erste Comedie.
14. kam Mad. Schröder ihr Mann von Berlin.
18. feuer bey Ackermann durch einen Ofen.
April 2. ward durch den Rath verboten, das keine Orgel im Schauspielhause mehr gebraucht werden soll
16. ist Schröder wieder nach Berlin gereist.
17. ist Comediant Koch angekommen.
27. spielte er im Hof von Holland.
May 2. Die Ital. Operisten wieder angekommen.
Jul. 23. erste Oper Adelheid (Telemann?) 700
Jul. 25. reiste die Schrödern nach Schwerin.
28. reiste Ackermann auch von hier.
30. Ital. Oper. 500
NB. von hier bis 1746 fehlen alle weiteren Theaternachrichten.

Anno 1746.

Jan. 24. Oper schlecht 6 Personen
Febr. 3. Oper. NB. fürn Rath 30
NB. diese und die folgende Zeit außerordentlich schlechte Einnahmen.
April 27. Oper Angelica (Paolo Scalabrini). schlecht
May 24. reiste Johann Keyser mit die Operisten nach Lübeck.
NB. der damalige Logenmeister hieß Otte.

Anno 1747.

April 5. ist Schönemann angekommen.
Aug. 6. ist der derzeit bekannte um das Theater sehr verdienstvolle Gabriel Sentrup gestorben und am 10ten begraben.
25. ist Mingotti angekommen und hat das Opernhaus gemiethet.
Sept. 6. erste Neue Oper Dido (?) 500
10. Oper 400
13. dasselbe. NB. der Churfürst von Cölln 500
14. dasselbe derselbe 750
19. dasselbe.
Nov. 4. Demetry (?).
5. dieselbe
11. Antigone (?).
19. dasselbe.
30. Dido (?)
Dec. 3. Demetry (?)
29. Cato (?)

Anno 1748.

Febr. 13. ward das Opernhaus zum 3ten Merz zum Verkauf angeschlagen.
April 30. } hat Graf v. Ahlefeldt umsonst
May 1. } Comedie spielen lassen.
27. die franz. C. abgereist.
Nov. 11. erste Pantomine.
NB. von hier fehlen die weiteren Nachrichten.

Anno 1750.

Jan. 19. war den ganzen Tag im Schauspielhausse Ausruf von die Opernkleider.

July 21. gab **Schönemann** die erste Comedie wieder.

Aug. 23. ist C. **Krüger** gestorben, da er am 30t. July zulezt gespielt hatte.

27. ward für den Rath gespielt.

28. lezte Vorstellung.

Dem Schriftstück liegt ein Großfoliobaltt bei, das anscheinend ein Verzeichnis von Operntextbüchern enthält und folgenden Wortlaut hat:

Caro 1686—1710.
1686 Des Bachus und der Liebe Streit bey jetzt obhandener Fastenzeit.
1690 Il Theatro D'onore.
1691 Cleopatra.
1693 Hercules unter den Amazonen.
1695 Medea.
Alexander der Hochmüthige.
Acis und Galatea.
Die Glückliche Sklavin.
1696 Briseide Drama per Musica.
1698 Dem aus Hyperboreen nach Cymbrien übergebracht(e) Güldene Äpfel.
Die durch Wilhelm den großen in Britanien wieder eingeführte Irene.
Morocco.
1699 Hercules mit der schönen Hebe.
1702 Psyche.
1703 Minervas Geburth — Mexico.
Salomon oder die Liebe Triumphierende Weisheit.
1706 Die gekröhnte Treue — die Listige Rache Suends.
1707 Dido, Königin von Carthago.
Roland der Großmüthige.
Störtebecker und Jödge Michaelis.
1708 Bellerophon.
Die beglückte Florinde.
Die verwandelte Daphne.
1709 Heliates und Olympia.
Simson oder die abgekühlte Liebesrache.
Die von Paris entführte Helena oder die Macht der Liebe.
Orpheus.
Desiderius.
1710 Der durch den Fall des großen Pompejus erhöhete Julius Cesar.

Caro 2 von 1711—1725.
1711 Henrico oder die getheilte Liebe.
1712 Diana oder die geheime Liebe.
1713 Mexico.
1714 Der getreue Betrug.
1715 Rinaldo.
1716 Calpurnia.
Das zerstörte Troja.
1717 Trajanus.
Das bey der Geburth einer Prinzessin frolokende Lycien.
Orjana.
1718 Agrippina.
1719 Tigranes, König von Armenien.
Cloris und Tirsis.
1720 Nabucadnecar König zu Babylon.
Rhea Silvia.
1720 Cadmus.
Sestris König in Egypten.
Jason oder die Eroberung des güldenen Schlüssels.

Caro 3 von 1721—1725.
1721 Ulysses — Telemach.
1722 Sieg der Schönheit
Zenobia oder das Muster rechtschaffener Ehelichen Liebe.
Don Quixotte im Mohren-Gebürge.
Ariadne.
1723 Rinaldo.
Die großmüthige Tomyros.
Mutius Scaevola.
1723 Belsazar oder das Ende der Babylonischen Monarchie.
Nero.
Das Carneval in Venedig.
1724 Der Beschluß des Carnevals.
Die Baßgeige — Damon der neumodische Liebhaber.
Triumph des Friedens.
Der sich rächende Cupido.
1725 Critique des Hamb. Schauplaz enthält die siegende Schönheit und Pourcaugnac.
Julius Caesar in Egypten.
Amphytryon.
Bretislaus oder die siegende Schönheit.
Tamerlan.
Venus und Adonis.
Die geliebte eigensinnige und lichtgläubige.
Das Hamb. Jahrmarkt oder der Glückliche Betrug.
Serenato da Contarso in Concerto.

Caro 4 von 1726—1730.
1726 Mistevojus.
Claudius.
Il Carpitano.
Otto.
Orpheus.
Barbacola.
Acis der Stumme Prinz.
Alexander in Sidon.
Der getreue Betrug.
Jodelet.
1727 Syphax.
Buffonet und Alga.
Die Amours der Vespetta oder der Galan in der Kiste.
Calypso.
Adelheit.

1727 Prologus bey einer Neuen Einrichtung des Opernhauses.
Masagniello Furioso, oder die Neapolitansche Fischer Empöhrung.
Sancio oder die siegende Großmuth.
Das jauchzende Grosbritanien, am Krönungstage Georg des Zweyten.
1728 Miriways.
Lucius Verus oder die siegende Treue.
Die Kronenwürdige Tugend.
Die Lustige Hochzeit.
Pharao und Joseph.
Emma und Eginhardt.
Die verkehrte Welt.
Gensericus als Rohms und Chartagens Überwinder.
1729 Richardus 1.
Flavius Bartanides.
Aesopus bey Hofe.
Der geschlossene Tempel des Janus.
1730 Der Hochmüthige Gestürzte und wieder erhabene Cröjus.
Der geduldige Socrates.
1730 Ermlinde.
Hesperus Güldne Gärten eine Italianische Serenate.
Margaretha.
Admetus König in Thessalien.
Das neu beglückte Sachsen.

Caro 5 von 1731—1740.

1731 Die Flucht des Aeneas nach Latien.
Iphigenie.
Herr Fähndrich Nothdurft.
1732 Almira oder des in Kronen erlangte Glückswechsel.
Klofida.
Judith oder die siegende Schönheit.
1733 Der weiseste in Sidon.
Parthenope.
Das Carneval in Venedig.
1734 Sieg der Schönheit.
Rodelinda.
Circe.
1735 Hannibal in Capua.
Polidorus.
Heinrich der Vogler.
1736 Orasia oder die Rachbegierige der geduldigen Liebe.
Begnadigung bey der Rache.
Cleofida oder Triumph der Grosmuth und Treue.
Fredegunda.
Baccococo und Serpilla.
Il Disprezzo D'amoure [!] oder die Verachtung der Liebe.
Venus und Mars.
Der sterbende Achilles.
1737 Prolog der Musen zur Ehren der Rath. und Bürgerschaft bey Eröfnung des Opernhauses unter einer neuen Direction.
1737 Isiple oder Sieg der Kindl. Liebe.
Statira.
Die Farbe macht die Königin.
1738 Das Jahrmarkt von St. Germain.
1740 Hypermestra.

Caro 6 1741—1777.

1741 Hamburger Vorzüge ein Vorspiel.
1742 Das von der Weisheit vereinigte Trauer und Lustspiel.
1743 Der wohlgetroffene Streit bey der Schwedischen Thronwahl.
Das Glück der Völker.
Sirse Re di Persia.
1744 Der sterbende Cato.
Adelheit Königin aus Italien.
1746 Artaxerxes.
Achilles in Sciro.
Pharamandus.
1748 Bajazet ein Musikalisches Schauspiel.
Arsaces.
1756 Ein Musikalisches Oratorium und eine Serenate, zu Ehren des Wohllöbl. Colegiums des Herrn Bürger-Capitains.
1760 Ugolino eine Tragödie.
1774 Armide.
1777 George Barmoella Tragoedy.

Caro 7 verschiedene Opernbücher ohne Jahreszahl.

Der König ein Hirte.
L'europe Galante ein Ballet
Leonilde.
Vespasian.
Apollo unter den Schäfern.
Der Schäfer am Fluß Amphriso.
Antiochus und Stratonika.
Der Tod des großen Pans
Streit und die Vereinigung der Elemente.
Die vergnügte Freyheit.
Jauchsen der Künste, an einen Hochedlen Rath, bey Eröfnung des Schauspiels.
Die ungleichen Heyrath
Wettstreit, des angenehmsten Zeitvertreib. eine Serenata.
Zetteln von der Schröderschen Schauspielgesellschaft 1742, 43 und 44.
von der Neubertschen Gesellschaft 1739 und 40.
von der Kochschen Gesellschaft 1758 bis 62 und 63.
von der Schönemanischen Schauspiel-Gesellschaft von 1747—50, 56 u. 57.
von der Holländischen Gesellschaft von 1740.
verschiedene Zetteln.

Prolegomena zu einer künftigen Musikpädagogik

Von

Fritz Reuter, Leipzig

Auf dem Gebiete der Musikpädagogik liegt wissenschaftlich breiterer Öffentlichkeit noch keine größere Arbeit vor. In der Praxis glaubte man, dieses Fach übergehen zu können, wenn der werdende Musiklehrer nur ein paar Brocken aus der allgemeinen Pädagogik weggeschnappt hatte. Bis vor kurzem stand diese aber noch ganz unter Herbart's Einfluß, so daß man sagen kann, auch die allgemeine Pädagogik hat sich bis vor wenig Jahren nicht in dem Maße nach vorwärts bewegt wie die übrigen geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Fast der einzige Fortschritt der allgemeinen Pädagogik: die Einbeziehung der Wundtschen Experimentalpsychologie — er war auch wieder Schuld daran, daß das ganze Fach sich nicht entwickeln konnte und zum Teil noch nicht kann. Also wirklich große Werke der Musikpädagogik gibt es aus dieser Zeit, wo in anderen Wissenschaften, darf man wohl ruhig sagen, eine Überproduktion vorhanden ist, nicht, mit Ausnahme eines einzigen, das noch ungedruckt beim Verfasser liegt. Richard Kaden[1]) ein Dresdener Musiklehrer, hatte sich der Ausarbeitung einer Musikpädagogik gewidmet, und er darf auf die Priorität des Gedankens als Lebensaufgabe Anspruch machen.

Zurück zum obigen Hinweis auf die allgemeine Psychologie. Seit der Überwindung der Wundtschen Apperzeptionspsychologie ist neben der neuen sog. „Gestaltpsychologie" auch eine neue allgemeine Pädagogik im Entstehen. Im Unterschiede zur „Psychologie der Elemente" befaßt sich die Gestaltpsychologie nicht mehr mit einzelnen Vorgängen der Nerven usw. als Hauptaufgabe wie jene, sondern wendet ihre Aufmerksamkeit vornehmlich ganzen Vorgängen, Strukturen oder Gestalten zu. Damit rückt diese moderne Disziplin auch von der Physiologie etwas ab, womit aber keineswegs gesagt sein soll, daß es nun überflüssig sei, Physiologie und Elementenpsychologie zu treiben. Im Gegenteil, die Gestaltpsychologie konnte erst auftreten, nachdem jene nötigen Vorarbeiten geleistet wurden.

Ihre philosophische Begründung hat die Gestaltpsychologie in den Arbeiten des Leipziger Professors Hans Driesch gefunden. Sein Satz vom Ganzen und von der Summe besagt, daß das Ganze stets mehr bedeutet als die Summe[2]). Mit dieser Erkenntnis mußte natürlich auch die Konsequenz einer neuen Logik gezogen werden, wie es Driesch in seiner Ordnungslehre tat. Denn auf Grund des genannten Satzes — dessen Umkehrung, daß aus der

---

[1]) Siehe Riemann, Lexikon.

[2]) Um wenigstens an einem Beispiel zu zeigen, wie weit die Verfolgung dieses Satzes geht, sei auf folgendes hingewiesen: wohl jeder, der als Anfänger einen Kanon zu schreiben hatte, erfand ihn stückweise; graphisch dargestellt ungefähr so:

Summierung der einzelnen Merkmale noch lange nicht der ganze Begriff entsteht, für den Neuling vielleicht leichter faßlich ist — konnte Driesch auch bei Kant, der ja noch letzten Endes mit aristotelischer Logik belastet war, Fehler nachweisen.

Der für die allgemeine Pädagogik dadurch geschaffene Zustand war folgender: die ältere allgemeine Pädagogik, vor allem die Herbart's, ging von einzelnen festen Normen aus und wollte von da aus ganze Systeme[1]) erschließen. Die Methode baute rational auf; Pädagogik konnte definiert werden als angewandte Psychologie und Logik oder als Kunst, als Technik oder gar als Züchtung. Durch Litt's Arbeiten sind wir heute anderer Meinung. Er weist überzeugend nach, daß die Pädagogik in diesem Sinne eine Methode nicht haben kann. Die Kunst läßt dem Künstler seinem Objekt gegenüber zuviel Freiheit in der Gestaltung, ebenso die Technik. Der Techniker kann in der Anordnung des Materials völlig willkürlich vorgehen. Dem Züchter jedoch ist seinem Materiale gegenüber zuviel Beschränkung auferlegt. Der Pädagog hat nun weder die Freiheit des Künstlers oder Technikers, noch ist er so eingeengt wie der Züchter. Das Objekt des Pädagogen ist eben selbst wieder ein Subjekt und nicht ein seelenloses Material.

Mich nun beschränkend auf den Unterricht des Musikpädagogen, beruht dieser heute noch größtenteils auf dem Musterbeispiel und seiner Nachahmung; um das Wort „Methode" zu gebrauchen: sie bestand und besteht im Vor- und Nachmachen. Die Praktiker werden vielleicht überlegen lächeln und sagen: Natürlich, eine andere Methode ist in der Musik gar nicht möglich. Von vornherein sei festgehalten, daß das Kopieren und „Nachmachen" in der Musik wie in anderen Künsten eine große Rolle spielen muß. Es gehört zu jeder Kunst ein gutes Teil Handwerk, und ein solches kann nur so weitergegeben werden. Nun ist aber nicht zu vergessen: der Pädagog im höchsten Sinne hat neben dem Handwerklichen gerade das in dem Schüler zu fördern, was darüber hinausgeht. Der Musikpädagoge hat dieselbe Aufgabe wie jeder andere Lehrer: er soll von seinem Fache aus nach *Kräften dazu beitragen, das Persönlichste in seinem Schüler zu finden, zu wecken und zu entwickeln, nämlich ganze Menschen zu bilden.*

, d. h. man erfand vielleicht ein Motiv und ließ an einer geeigneten Stelle die Nachahmung eintreten. Das Verfahren wurde fortgesetzt, so daß sich etwa dieses Bild ergibt:

usw.

Die graphische Darstellung zeigt recht deutlich, welch ein Flickwerk entstanden ist. Der Satz vom Ganzen dagegen verlangt die *sukzessive* Stimmerfindung, d. h.: es wird die erste Stimme von Anfang bis Ende erfunden u. hingeschrieben, u. darunter wird hinterher die Nachahmung gesetzt, ganz gleichgültig zunächst, ob Fehler entstehen oder nicht. Das Beseitigen der letzteren, von Riemann sehr schön mit dem Worte „Ausputzen" bezeichnet, geschieht erst hinterher. Tatsache ist aber, daß man auf diese Weise mit der Zeit schon von Anfang an einen Blick dafür bekommt, wie man die erste Melodie anlegen muß, wenn eine zweite dazu passen soll. Schon aus der graphischen Darstellung läßt sich der große Zug erkennen.

[1]) „Methode" ist ein allgemein gültiger Weg. Ein System dagegen wird von einem Einzelnen erfunden und gilt zunächst auch nur für ihn. Systeme sind also viel häufiger.

Konnte also Litt in seinen Arbeiten nachweisen, daß die allgemeine Pädagogik als Geisteswissenschaft einerseits anerkannt sei, andererseits aber keine Methode im dogmatischen Sinne habe, so gilt dieser Nachweis wohl auch für die Musikpädagogik. Gibt es keine Methode in der Musikpädagogik, wird man vielleicht fragen, wie läßt sich dann der Weg, den der Zögling zu durchlaufen hat, geisteswissenschaftlich erkennen? — Gegenwärtig kann gewiß nicht mit Einzelresultaten gedient werden, weil die moderne Psychologie noch nicht genug an Ergebnissen aufzuweisen hat. Die große Linie aber, die deshalb richtig ist, weil sie die natürliche ist, lehrt uns die Geschichte. Wie bei allem großen Neuen, ist es auch in der Musikpädagogik immer gewesen: Die ersten großen Gedanken sind nicht das Produkt einer langen Vernunfttätigkeit, sondern sie sind im Zustande des „Schauens", der Intuition entstanden. Auf diese Weise wird es erklärlich, daß die besten Denker stets das Richtige bei ihrer „Schau" herausfanden, daß z. B. schon Aristoxenos den Gehörvorgang in der Musik, den er als Vergleichen des Gewesenen mit dem Kommenden schildert, als aktiv erkennt. Ebenso erklärlich wird dann ein Zarlino, der sich als erster ernstlich mit dem Dreiklangsproblem beschäftigte und fand, daß Dur und Moll gleich seien und nur den Unterschied der Richtung als Merkmal hätten. Für die allgemeine wie für die Musikpädagogik müssen wir uns vorläufig für die „Methode" mit dem genialen Gedanken Platos bescheiden: Sein Sokrates bezeichnet sich selbst als Sohn einer Hebamme, deren Aufgabe darin besteht, das Kind aus dem Mutterleibe befördern zu helfen. Ganz ähnlich sei die Aufgabe des Erziehers: er kann nichts aus der Luft greifen, sondern nur eine bereits vorhandene Anlage aus den jungen Menschen herausziehen helfen.

Diese durch das etwas drastische aber ganz anschauliche Bild geschilderte „Methode" ist also uralt und wird doch ewig neu bleiben, weil sie auf der einen Seite den Zögling sich ganz individuell entwickeln läßt, auf der anderen den Einfluß des Lehrers in das richtige Licht setzt und trotzdem ganz allgemein bleibt. Plato hat uns selbst aber noch mehr gezeigt. Wie soll denn das Zutagefördern des im Menschen schlummernden Materials vor sich gehen? — Das lehrt uns Plato durch die Art, wie er Sokrates reden läßt. Durch geschickt gestellte Fragen bringt er den Schüler erst zur Problematik, ja, er stößt ihn direkt hinein, und der Schüler wird genötigt, sich ein Gebiet von sich aus zu erarbeiten. Das ist gewiß viel unbequemer — vor allem für den Lehrer — als nur das Nachahmen. Aber was sich der Schüler mühsam auf die geschilderte Art an Hand eines solchen verständnisvollen Lehrers erobert hat, ist eigene Arbeit und sitzt. Es ist sogar wahrscheinlich, daß viele, die bis jetzt Musik studierten, ihr Studium aufgeben würden, weil es ihnen nicht nur zu anstrengend und unbequem werden würde, sondern ihnen die Grenzen ihrer Begabung klar vor den Sinn brächte. Das wäre aber sicher kein Schaden, sondern nur Gewinn für die Musik und die Leute selbst. Jedenfalls würden die Schüler, die wohl beim Verlassen der Studienanstalten eine ganz anständige Prüfung ablegen, imstande sein, auch allein weiterzuarbeiten, was heute leider nur selten der Fall ist.

Musikwissenschaftlicher Kongreß in Basel

von

Johannes Wolf, Berlin.

Anläßlich des 25jährigen Jubiläums der Ortsgruppe Basel der Schweizer Musikgesellschaft fand in Basel vom 26. bis 29. September ein musikwissenschaftlicher Kongreß statt, zu dem die hervorragendsten Fachvertreter Europas geladen waren. Dem Rufe waren aus den Ländern der Alliierten nur wenige, aber prominente Persönlichkeiten — genannt seien nur Barclay Squire, Dent, van den Borren, Tirabassi, Torrefranca — gefolgt. Um so größer war die Zahl der Gäste aus Deutschland und Österreich; auch Holland, Spanien und Dänemark waren würdig vertreten. Das schöne Ziel, welches den Schweizern vorschwebte und welches schließlich der Hauptzweck eines jeden Kongresses ist, die persönliche Annäherung und Fühlungnahme, wurde voll und ganz erreicht; es entwickelte sich ein herzliches und einmütiges Zusammenarbeiten aller Nationen. Der Kongreß war aufs sorgfältigste vorbereitet und wurde von den nimmer müden Herren Merian und Refardt vorbildlich geleitet. Die Zahl der Vorträge war so groß, daß sie nebeneinander in zwei Reihen gehalten werden mußten. Wie immer, hätte manches Wort ungesagt bleiben können, um für eine fruchtbare Diskussion Raum zu gewinnen. Aber jeder hatte das Carpe diem für sein Thema zu seinem Motto erhoben. Treffliche Vorträge sind gehalten worden. Der Kongreßbericht, dessen Druck zu übernehmen Breitkopf & Härtel sich bereit erklärten, wird im einzelnen davon Zeugnis ablegen. Samenkörner sind in reichem Maße ausgestreut worden, möge die Saat aufgehen. Drei öffentliche Vorträge rechneten mit dem breiteren Publikum: Der um die Gestaltung der Schweizer Musikforschung hochverdiente Karl Nef legte neue Forschungen über „Sebastian Virdung und seine Musica getutscht" vor; Hermann Abert (Berlin) sprach über „Grundprobleme der Operngeschichte" und Guido Adler (Wien) über „Internationalismus in der Musik". Die Abende gehörten der Praxis und der Geselligkeit. Das Basler Stadttheater bot mit der Aufführung der „Pilgrime von Mekka" von Gluck eine bemerkenswerte Leistung dar. Zwei Münsterkonzerte zeigten die hohe Kultur des Schweizer Chorgesanges. Der Münsterchor unter Leitung von R. Moser bescherte ältere Sätze von Gregor Meyer, Josquin, Buxtehude bis hin zu Johann Christoph Bach's „Ach hätte ich Wassers genug", das Maria Philippi wunderbar sang, und der Basler Gesangverein brachte, zusammen mit anderen Gesangsinstituten, eine Aufführung der „Laudi di San Francesco d'Assisi" ihres unübertrefflichen Leiters Hermann Suter. Das Werk hat, unterstützt von trefflichen Solisten, wie Amalie Merz-Tunner, Maria Philippi, Thomas Denys, in seiner mit Schlichtheit gepaarten Großartigkeit einen bedeutenden und nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Nicht übergangen werden soll auch eine Kammermusik, die an altem wie neuem Schweizer Gut (es kamen u. a. Werke von Senfl, Mareschall, Huber, Martin und Moser zu Gehör) Köstliches bot, aber den einen Fehler hatte, daß sie viel zu lang war. Die Madrigalvereinigung Dr. Wassermann bot hierbei manche wohlausgefeilte Leistung. Einen besonderen Dank verdient aber die Sängerin Frl. Colette Wyß, die mit ihrem fein ausgeglichenen Organ tief beseelte Kunst bescherte. Hinzu kamen noch Ausstellungen von Instrumenten, Handschriften und

---

Büchern, die das Instrumentenmuseum und die Universitätsbibliothek veranstaltet hatten. Für die Schönheiten von Basel selbst blieb kaum Zeit übrig. Wer aber das Glück hatte, in dem Hörsaal der Universität zu tagen, der konnte dann und wann einen Blick durch das Fenster wagen und die berückende Aussicht auf den Rhein genießen. Unter dem Zeichen herzlicher Gastlichkeit stand der ganze Kongreß, die Bürgerschaft nahm an ihm lebhaften Anteil. Besonders gedacht werden muß des freundlichen Empfanges im Hause Senn-Gruner, bei dem die Geschwister Amstad durch den gelungenen Vortrag italienischer Duette erfreuten. Mit einem Festbankett, zu dem Stadtverwaltung und Universität Vertreter entsendet hatten, schloß die Jubiläumsfeier ab. Voll aufrichtigen Dankes und mit schwerem Herzen nahmen die Kongreßteilnehmer von den Basler Freunden Abschied. Ihre vielen Mühen haben bereits reiche Früchte getragen.

Notizen

Berlin. Vom 15. bis 18. Oktober tagte hier unter der Leitung von Max Dessoir der zweite Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, dessen letzte Sitzungen der Musikästhetik gewidmet waren. Es sprachen: Hans Mersmann über „Phänomenologie der Musik" (Mitberichterstatter: G. Becking und H. Pleßner); Hermann Abert über „Geistlich und weltlich in der Musik" (Mitberichterstatter: A. Schering); Georg Schünemann über „Beziehungen neuer Musik zu exotischer und frühmittelalterlicher Tonkunst"; Hans Joachim Moser über „Stilverwandtschaft zwischen Musik und anderen Künsten" (Mitberichterstatter: Curt Sachs, W. Stammler).

Königsberg i. Pr. In den „Altpreußischen Forschungen", Heft 1 (Königsberg i. Pr. 1924) geht Walther Ziesemer mit einer Studie über Simon Dach auf die Autorschaft des Liedes „Ännchen von Tharau" ein. Aus dialektischen Gründen spricht er es Dach ab, der wahrscheinlich nur in Verwechslung mit dem Gretkeliede zu dem Ruhme der Verfasserschaft gekommen ist. Dieses bisher unbekannte bäurische Liebeslied hat sich in der Londoner Hs. Sloane 1021 erhalten. Z. vermutet als den textlichen Urheber des Ankeliedes Heinrich Albert. Interessant sind auch die Ausführungen über Albert's Kürbishütte, auf die neues Licht fällt durch Simon Dach's „Klage über den endlichen Untergang vnd ruinirung der Musicalischen Kürbs-Hütte vnd Gärtchens" vom 13. Januar 1641, die sich in einer Hs. des Staatsarchivs zu Königsberg (Sig. 301, 4) neben vielen anderen Dach'schen Gedichten findet. Albert's Garten lag „am Pregel in der Nähe des Weidendamms, dort wo der Lindengraben in den Pregel floß".

Marburg a. L. Vom 13. bis 16. Oktober tagte hier ein westdeutscher Kursus für Kultus und Kunst, veranstaltet von dem Verein für religiöse Kunst in Verbindung mit der hiesigen Theologischen Fakultät. Der Zustrom war namentlich aus dem besetzten Gebiet überaus stark. Die Veranstaltung brachte neben anregenden Vorträgen einen Eröffnungsgottesdienst mit der Bachkantate „Herr Gott, dich loben alle wir", die unter Leitung des Chordirigenten der reformierten Kirche, G. Engelhardt, stand, liturgische Morgenandachten, bei denen der Musik breiter Raum gegönnt war, und Abendmusiken, die recht bemerkenswerte Leistungen darstellten. Ausführende waren einmal der Mindener Frauenchor, der seinem Dirigenten, Pfarrer Niemann, als Chorleiter das beste Zeugnis ausstellte, und die Akademische Vereinigung Marburg unter Dr. Holle, die in Vorträgen von Schütz'schen Kompositionen (die deutsche Messe u. a. m.) eine Kultur und ein Stilgefühl aufwies, wie sie nur ein hervorragend begabter Chorleiter erzielen kann. Eine von der Preußischen Staatsbibliothek besorgte Ausstellung von gegen 370 Gesangbüchern der Zeit von 1524—1924 gewährte einen Einblick in das Wesen und Werden des evangelischen Gesangbuches. Ein einführender Vortrag und zahlreiche Führungen von Johannes Wolf kamen dem Verständnis entgegen. Ein öffentlicher Vortrag desselben hatte „Das evangelische Gesangbuch in Vergangenheit und Zukunft" zum Gegenstand. Auch zwei andere Vorträge standen unter dem Zeichen der Musik: Pfarrer Greulich (Posen), der übrigens von der theologischen Fakultät der Universität Marburg zum Ehrendoktor kreiert worden ist, sprach über „Bach und den evangelischen Gottesdienst" und Pfarrer Voß (Kiel) über „Die Grenzen der Kunst im Kultus". An der künstlerischen Umrahmung des Festvortrages hatte Herr Universitätsmusikdirektor Dr. Stephani mit eigenen Kompositionen bedeutenden Anteil. Die ganze Tagung stand unter der äußerst geschickten Leitung des Universitätsprofessors Kirchenrat Dr. Bornhäuser.

Neuerscheinungen

Ferdinand Dümmler, Berlin und Bonn.

Arnold Schmitz: Beethovens „Zwei Prinzipe". Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau. 1923. 108 S. 8°.

Mit diesem Heft bietet der Verfasser einen Beitrag zu den stilkritischen Beethoven-Monographien und -Ausgaben von Gal, Becking, Schenker u. a. In klaren und knappen Ausführungen verfolgt er, vorzüglich an den Beispielen der Klaviersonaten, die Entwicklung der Beethoven'schen Thematik. In den Jugendarbeiten vor der f-moll-Sonate ist von den „Zwei Prinzipien", von dem kontrastierenden Element, noch nichts festzustellen, was besonders in bezug auf die Haydn'schen und Mozart'schen Vorbilder, die diese Manier bereits verwenden, bemerkt werden muß. Als Beethoven dann das Kunstmittel in seine Schreibweise aufnimmt, verwandelt er den einfachen Kontrasteffekt in die vom Verf. so bezeichnete „kontrastierende Ableitung", d. h. trotz des gewollten Gegensatzes ist die motivische Verwandtschaft und Ableitung spürbar, deren Eigenart schließlich das Thema beherrscht, und nach und nach den ganzen Sonatensatz durchdringt. Die Einwirkung dieser Methode auf die Überleitungs- und Durchführungsteile wird an Beispielen erprobt und in einer Weise, die für den Theoretiker und den Praktiker von gleich großem Nutzen ist, auseinandergesetzt. Dabei wahrt der Verf. strenge Sachlichkeit und geht an der Klippe, bei dieser Sonderfrage mitunter in einem Takt mehr zu sehen, als tatsächlich vorhanden ist, fast durchweg vorbei. Das einzige, was nicht ganz befriedigt, ist der Name der Bezeichnung „Kontrastierende Ableitung"; handelt es sich bei den besprochenen Thementeilen nicht vielleicht mehr um ergänzende, als um gegenwirkende Motive? Es wäre sehr zu begrüßen, wenn der Verf. auf Grund dieser eingehenden Studie die Forschung weiterführen würde, um die gesamte Thematik Beethovens auch in anderen Werken in der gleichen Weise klarzulegen. Auch eine vergleichende Untersuchung über die thematische Arbeitsweise der Vorgänger und Nebenmänner des Meisters und schließlich der Romantiker dürfte sehr interessante Ergebnisse zutage fördern. K. Meyer.

Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig.

Sammlung Göschen Nr. 25 und 132: Das deutsche Volkslied. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. 4. Auflage, herausgegeben von Prof. Paul Sartori in Dortmund. 2 Bände. 1924. 131 und 106 S. 8°.

Eine ausgezeichnete kleine Sammlung, die ihre Daseinsberechtigung erwiesen hat. Gegenüber der ersten Ausgabe ist ein kleiner Zuwachs zu verzeichnen; einige Liedchen aus dem Amte Körbecke (Kreis Soest) sind hinzugetreten. Auf die Wiedergabe von Text und Melodie ist die größte Sorgfalt verwendet; die Anmerkungen zeugen von vollem Verständnis. J. W.

Max Hesses Verlag, Berlin.

Andreas Moser: Geschichte des Violinspiels. 1923. VII und 586 S. 8°.

Das Buch Andreas Moser's, das Ergebnis langer, sorgfältiger Studien und intensiver Einfühlung in den Stoff, führt uns einen sehr erheblichen Schritt weiter in der Erkenntnis der Entwicklung des Violinspiels, weit hinaus über den Gesichtskreis, den W. von Wasielewski vor Jahrzehnten in seinem damals höchst verdienstvollen Buche über die Violine und ihre Meister eröffnet hatte. Trotzdem die Gruppierung des Materials nach Nationen und — Schulen in der Hauptsache dieselbe geblieben ist, stehen wir vielerorts vor ganz neuen Zusammenhängen, und die den Höhen- und Tiefenpunkten nachgezeichnete Entwicklungskurve des Violinspiels hat eine beträchtlich andere Form erhalten. Auf die Fülle des durchgearbeiteten Materials darf sich der Verf. etwas einbilden. In solcher Vollständigkeit, insbesondere was schwer zugängliche Denkmäler aus älterer Zeit betrifft, hat es bisher wohl noch keinem vorgelegen. Eine Menge Künstlernamen, die Wasielewski entweder gar nicht oder nur nach Hörensagen kannte, haben hier zum ersten Male die ihnen gebührende Stelle in der Geschichte erhalten, aus der sie nun nicht mehr verschwinden werden. Andere gewinnen neue Bedeutung, entweder auf Grund unbekannterer Werke oder infolge der neuen Bewertung, die ihnen zuteil wird. Ja, vielleicht beruht der Hauptwert des neuen Buches in der sicheren, auf unbeirrbarem eigenen Urteil fußenden und an den Methoden der modernen Musikgeschichtsschreibung erstarkten Einstellung des Verf. gegenüber allen und noch so verschiedenen Strömungen und Persönlichkeiten der Geschichte. Wie not tat eine Neuorientierung z. B. gegenüber den Leistungen von Italienern wie Vivaldi, Locatelli, Lolli oder von Deutschen wie Biber und Walter, die, obwohl von Kennern längst richtig eingeschätzt, vom großen Publikum noch immer durch die trübe Brille Wasielewskis angesehen wurden. Insbesondere galt es, mit der verkehrten Ansicht aufzuräumen, daß gesteigerte, ja raffi-

nierte Technik nicht wohl mit hoher Künstlerschaft zu vereinen sei. Gerade das Technische, das eigentliche „Spiel" der Violine, steht bei Moser im Vordergrunde, und wir verdanken seiner jahrzehntelangen Erfahrung und dem Vertrautsein mit der Gedankenwelt eines der Größten auf der Violine, Joseph Joachim's, eine Fülle belehrender Einblicke in das Werden und Wachsen dieser Technik.

Gewiß wäre dieses Buch nicht möglich gewesen ohne die zähe Vorarbeit anderer auf gleichem Gebiete. Gerade in den letzten zwanzig Jahren sind verschiedene Kapitel aus der Geschichte des Violinspiels mit Eifer behandelt worden und haben rege Ausgrabetätigkeit zur Folge gehabt. Moser nun hat den Mut zur Zusammenfassung gehabt, dabei aber aus eigenem überaus viel hinzugetan. Von besonderem Werte erscheinen mir auch die Abschnitte über das Violinspiel der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart, wo der Verf. als Berufener und Ohrenzeuge großer Künstlerleistungen der Wißbegierde der Nachwelt authentische Urteile überliefert. Seine Entdeckung der Capricen des Nardini, die er dem besten zuzählt, was das 18. Jahrhundert im Violinspiel hervorgebracht, muß unter unseren Violinspielern geradezu Aufsehen erregen, ebenso der an vielen Stellen erbrachte Nachweis, daß technische Neuerungen, die man für das Erzeugnis einer späteren Zeit hielt, bereits Jahrzehnte zuvor zum Rüstzeug Auserwählter gehörten. Und wieviel kostbarer Raum für Notenbeispiele ist durch den Wegfall veralteten Anekdotenkrams gespart worden! Daß ich an den Rand meines Exemplars gelegentlich kleine Fragezeichen setzte, soll nicht verschwiegen werden. Sie betreffen indes keine grundsätzlichen Punkte und deuten in der Hauptsache solche Stellen an, wo künftige Forscherarbeit weiter erhellend eingreifen kann. Das Gesamtbild jedenfalls, so wie es Moser gezeichnet hat, wird sich auf absehbare Zeit schwerlich verschieben.

Als Einführung in die mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts beginnende Geschichte des klassischen Violinspiels hat des Verf. Sohn, **Hans Joachim Moser**, einen kurzen Abriß des Streichinstrumentenspiels im Mittelalter geschrieben, der sich auf gesicherter wissenschaftlicher Grundlage erhebt und die nicht allzuvielen Belege mittelalterlichen Streichinstrumentenspiels in fortlaufenden und durch anschauliche Beispiele gestützten Zusammenhang bringt. A. Schering.

Max Hesses Handbücher, Band 68: **Curt Sachs**, Die modernen Musikinstrumente. 172 S. und 8 Tafeln. 8°.

Die Aufgabe konnte keinen besseren Bearbeiter finden. Unter sicherer Leitung lernt der Benutzer die Instrumente kennen, wird über ihre Reichweite, ihre Klangfarbe und ihre Verwendung orientiert und erfährt dazu noch das Wissenswerteste aus ihrer Geschichte. Klare Abbildungen — ich weise z. B. nur auf die Darstellung der Ventile und Mundstücke von Blechblasinstrumenten hin — erhöhen den Wert des Bändchens. J. W.

Ferdinand Hirt, Breslau.

Wolff-Petersen: Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart. 1923. 261 S. 8°.

Angeregt durch die umgestaltende Betrachtungsweise der kunst- und literarhistorischen Werke aus den letzten Jahren haben die beiden, dem Stefan George-Kreis zugehörigen Verf. versucht, die neuen Methoden — d. h. die Erklärung der besonderen Kunstphänomene aus der gesamten Kultur, ihre gegenseitigen Bedingtheiten und Wechselwirkungen, — auch auf das Gebiet der Musik anzuwenden. Die Grundzüge dieser Art der kunstwissenschaftlichen Arbeit hat Gundolf in seinem grundlegenden Shakespearebuch auseinandergesetzt, er will in seiner Schrift „eine Geschichte lebendiger Wirkungen und Gegenwirkungen, statt einer Chronik literarischer Fakten oder einer Psychologie von Autoren" geben. „**Freilich umfassende Kenntnis der Fakten und Autoren ist um so mehr vorausgesetzt, je weniger man sie isoliert nimmt.**"

Hier liegt nun gleich der erste Grundfehler des Buches, denn zugegeben, daß das Ziel der Verf., eine Musikgeschichte in kultureller und metaphysischer Ableitung und Auswertung zu schreiben, erstrebenswert ist, eine Forderung, die von allen ernsthaft arbeitenden Musikhistorikern vielleicht ebenso stark empfunden wird, so muß leider festgestellt werden, daß die „umfassende Kenntnis der Fakten und Autoren", wie sie ein Gundolf verlangt, den beiden Schreibern nicht zu Gebote gestanden hat, ja, heute wird wohl überhaupt noch kaum ein Gelehrter für eine so große Aufgabe, wie eine allgemeine Musikgeschichte es erfordert, über sie verfügen. Wir stehen noch zu sehr auf der Stufe elementarster Forschung. In Fragen der Notenaufzeichnung, der Übertragung alter Schriften und alter Praxis, gibt es noch so viele ungelöste Probleme, daß wir an eine allgemeine **Systematisierung** vorerst kaum denken können.

Unternimmt man jedoch diesen gegenwärtig noch sehr gewagten Versuch, so muß der Aufbau unbedingt aus den Gegebenheiten und Formen der Musik heraus entwickelt werden. Aus den Kriterien der erhaltenen Denkmäler sind die Begriffe abzuleiten und in

Verbindung mit den kulturellen und geistigen Kräften zu setzen, doch nicht umgekehrt, und hier liegt der zweite Grundfehler des Buches. Den Anhängern George's, für die das Erlebnis der Epoche die Wiedergeburt der deutschen Sprache durch ihren Meister bedeutet, ist eine Abwertung der einzelnen Künste gegeneinander naturgemäß. Ihre Stellung zur bildenden Kunst kommt weniger in Frage, weil die Wirkungsgebiete der beiden Gattungen weiter auseinander liegen. Mit der Musik hat die Dichtung jedoch gewisse Merkmale, wenn auch in ganz abgewandelter Form, gemein. Zwischen den beiden Gebieten wird nun hier eine ganz sinnlose Rivalität konstruiert, wo tatsächlich ein Ganzandersgeartetsein eine gegenseitige Abwertung verbietet. So erklärt sich der zweite Grundirrtum der Autoren, daß sie mit einer nahezu unverständlichen Verächtlichkeit über die Minderwertigkeit gerade ihres Gegenstandes urteilen. Wenn sich jemand auf den Aufsatz über Musik von Karl Wolfskehl wie auf einen Kronzeugen beruft, so ist es unbegreiflich, wie es für ihn überhaupt die Notwendigkeit gibt, ein Buch über musikalische Dinge zu schreiben.

Der dritte Grundfehler entspringt ebenfalls der ästhetischen Gefolgschaft George's. Gundolf hatte in seiner Shakespeareeinleitung gesagt: „Nur wer alles prüft, hat das Recht zur Auswahl und auf der Auswahl beruht erst die Darstellung." Schon im Anfang hatten wir auf die Unmöglichkeit alles zu prüfen hingewiesen, aber auch aus den Tatsachen, die man hätte prüfen können, haben die Verf. absichtlich nur ein einziges Problem ausgewählt, und wie aus dem Buch hervorgeht, ist es ihnen nicht gelungen, etwa von diesem Angriffspunkt aus einen Überblick über das gesamte Kräftespiel zu geben, sondern, da sie ihren Standpunkt nie verlassen haben, wirkt die Beschränkung auf die eine Frage für die Entwicklung lähmend und für die Bilder verzerrend. Das gewählte Gebiet ist das Verhältnis von Wort zu Ton, gewiß eines der wichtigsten Themen der musikalischen Ästhetik, das bei sachgemäßer Behandlung reiche Resultate ergeben kann, aber nicht zu dem einzigen Problem an sich gemacht werden darf. Zudem lag die Gefahr, der beide Verf. verfallen sind, nahe, daß bei der im zweiten Einwand aufgezeigten wertlichen Abschätzung der Dichtkunst gegenüber der Musik eine schiefe Beurteilung nicht zu vermeiden sein würde.

Was für Folgen ergeben sich nun aus dieser falschen Grundeinstellung? Vergegenwärtigen wir uns, daß die Weltanschauung dieser Schule auf der Synthese einer wiederbelebten Antike und eines neuen Christentums beruht, so ist die Richtung der Arbeit gegeben. Wolff entwickelt seine Betrachtungen mehr historisch, Petersen mehr systematisch. „Wort und Ton" heißt bezeichnenderweise der erste Abschnitt] von Wolff, vom „Gesetz der Musik" der zweite Teil von Petersen. Beide gliedern ihren Stoff in drei Teile, Wolff in die Kapitel: Monodie der Antike, Polyphonie des Mittelalters, Harmonie der Neuzeit; Petersen in: Geistiges Gesetz, Formgesetz, Anarchie, wobei, wie man leicht übe sieht, die Gebiete sich jeweils entsprechen sollen. In der Monodie der Antike herrscht geistiges Gesetz, d. h. Geist und Form sind aus einem einheitlichen Lebensgefühl gestaltet; in der Polyphonie des Mittelalters bindet das Formgesetz den in der Kultur bedingten seelischen Zwiespalt. Der geistige Dualismus wird durch die Form der Musik zu einer Einheit gebracht. Die Harmonie der Neuzeit führt zur künstlerischen Anarchie und spiegelt das Abbild des chaotischen modernen Menschen wider.

Daß den Verf. eine Menge historischen, wohl auch praktischen Wissens zur Verfügung steht, muß anerkannt werden. Allein selbst eine Kenntnis der musikalischen Denkmäler muß ohne richtiges Nacherleben unfruchtbar bleiben. Bei Wolff zumal ist ein tatsächliches Erfassen der Musik nahezu ausgeschlossen, sonst wären seine Ausführungen undenkbar. Es ist unmöglich, hier alle Irrtümer und unlogischen Schlüsse aufzuweisen, dann müßte jeder Satz besprochen werden. Jede Tatsache wird durch ihre Beziehung auf falsche Theorien ihrem Sinne entfremdet. Es mögen einige Stichproben — die nicht willkürlich in entstellender Absicht herausgegriffen sind — genügen. Das erste Kapitel enthält einen Lobgesang auf die griechische Musik. In ihr allein soll diese Kunst eine wirkliche Höhe erreicht haben, von der sie in der abendländischen Entwicklung nach und nach herabgesunken ist. Zwischen der unbewußten Barbarei des Orients und der bewußten des Okzidents erlangt die Musik in Griechenland die einzige Epoche künstlerischer Vollendung. Nun wissen wir von dieser Periode vorerst noch so wenig; die paar Fragmente, die uns zum größeren Teil aus nachklassischer Zeit erhalten, geben uns ein so unvollkommenes Bild, daß Ausführungen, die aus den wenigen Takten auf eine Herausarbeitung der Stilentwicklung hinzielen, sinnlos werden müssen. Tatsächlich haben wir auch nichts weiter als eine Interpretierung George'scher Ideen in die uns nahezu unbekannte griechische Musik vor uns. Diesen Theorien zuliebe wird mitunter der Ablauf der historischen Ereignisse umgruppiert. So heißt es z. B. Homer hätte absichtlich Dionysos aus dem Kreis der Olympier ausgeschlossen, und daraus gefolgert, in der heroischen Zeit Homers habe die männliche apollinische Kunst die verweichlichte des Dionysoskult nicht anerkannt. Nun ist dagegen zu sagen, daß dieser Kult überhaupt erst in einer nachhomerischen Zeit zu den Griechen kam. Homer kennt z. B. das Hauptinstrument des Kultes, die „Flöte", nur im Gebrauch bei den Barbaren. Diese Barbaren, die Orientalen, von denen diese Kunst übernommen wurde, werden ferner bei Wolff als

„greisenhaft" bezeichnet. Sind sie es wirklich schon damals gewesen? Sie standen in dauerndem regen Austausch mit der griechischen Kultur und sind vermutlich auch die Erfinder der Citarra, sowie auch viel später unserer Bogeninstrumente und unserer harmonischen Musiktheorie geworden, und hätten das die bereits zur griechischen Ära greisenhaften Orientalen wirklich leisten können? Gerade über diese Beziehungen, besonders über die musikalischen, liegt vorerst noch so viel Dunkel, daß endgültige Ergebnisse unmöglich sind. — Ohne weiteres wird dann (S. 22) selbstverständlich aus der Sprachmelodie auf die musikalische Melodik geschlossen. Ob die Spenser'sche Theorie der Geburt der Musik aus der Sprache zu gelten hat, bleibe hier unentschieden, aber darf man daraufhin von der homerischen Sprachmelodie auf das Melos der griechischen Gesänge schließen? Und was wird in unserem Buch nicht alles aus diesen hypothetischen Gesängen gefolgert!

Bei der Schilderung der Anfänge der germanischen Musik (S. 27) erfährt der Leser: „in der germanischen Seele regte sich die Erde zuerst als dumpfe Orgel, als kecke Lautenfarbe in den Instrumenten, dann als harmonische Farbe in den nebelhaft gewordnen Menschenstimmen usf." Nun ist die Orgel nachweislich in Ägypten, die Laute im Orient (Persien) in Übung gewesen. Ist es daher angängig, aus der Verwendung dieser Instrumente auf den lokalen Charakter der Spieler zu schließen? In der ersten Pindarode hat nach dem Verf. (S. 32f.) das Melos „die denkbar höchste Vollkommenheit des ethischen Willens durch reinste Anwendung seiner Grundgesetze" hervorgebracht. Nun ist diese Ode ein bestelltes Preislied für den Syrakusanischen Herrscher, eine Art Gelegenheitsgedicht, dessen formale Kunst wir bewundern können, das aber kaum als höchste Vollendung ethischen Wollens hingestellt werden kann.

So gehen nun die Ausführungen für die Epoche des Mittelalters und der Neuzeit weiter. Vorgefaßte Meinungen, falsche Behauptungen, Einschränkungen, Widerspruch von Vorder- und Nachsatz! Man müßte selbst ein Buch schreiben, um alle Irrtümer zu widerlegen.

Der zweite Teil des Buches ist insofern weniger anfechtbar, als er mehr theoretisch, propagierend vorgeht. Vielleicht rührt von dieser größeren Einheitlichkeit auch der leichtere und faßlichere Stil des Abschnittes her. Was der Verf. allerdings trotzdem, besonders über die zurückliegende Zeit, an schiefen Urteilen vorbringt, ist kaum denkbar. Die ältere Musik sei trotz exakter Forschung der geschichtlichen Gebilde dem modernen Geist unzugängig, Musik sterbe mit der Zeit ihrer Entstehungsepoche. Dagegen ist nur zu erwidern, daß wir ja erst am Anfang der Entzifferungsmöglichkeit mittelalterlicher Musik stehen; aber was fern den Werken richtig gelöst und übertragen ist, das können wir auch künstlerisch begreifen. Wie diese Ansicht des Autors allerdings mit seiner Apotheose der griechischen Musik vereinbar ist, das mögen die Verf. selber erklären! — Plato als Beleg für die griechische Musik anzuführen, ist nach den Forschungen von Erich Frank (Heidelberg) nicht mehr überzeugend. Alles Eingehen auf die Eigenart der griechischen Instrumentalmusik ist illusorisch, ehe nicht Forscher wie Curt Sachs eingehendere Nachrichten über die aus den Instrumenten selbst folgenden Gesetze erschlossen haben. Wie wenig man gerade bei den Motetten der frühen Epoche von einem einheitlichen christlichen Geist sprechen kann, weiß jeder Kenner dieser Zeit, dem die eigenartige stilistische und inhaltliche Verbindung von kirchlichem und weltlichem Melodiengut die schwersten Probleme bietet. Was dann über die neuere Zeit, über die Gegenwertung von Bach und Händel, von Sonate und Fuge u. a. gesagt wird, ist so irrig, daß es nur auf Unkenntnis der tatsächlichen Werke beruhen kann. Nur wo die eigene Theorie mit der historischen Realität zusammenfällt, finden wir wertvolle Bemerkungen und können wir wenigstens eine wirkliche Anteilnahme des Verf. am besprochenen Gegenstande wahrnehmen. Am Schluß der Ausführungen, in der Wagnerperiode, wird häufig Nietzsche angeführt, unter anderem von ihm der wichtige Satz zitiert, daß es eine unlösbare Aufgabe sei, „zu Shakespeare und Beethoven eine Kultur zu finden". Gundolf hat in gewissem Sinne die Kultur zu Shakespeare rekonstruiert, warum versagen die Verf. aber bei der Lösung des zweiten Teiles der Aufgabe so völlig? Weil sie von der Kultur her, einer hypothetisch imaginären Kultur her, die Beziehungen zur Musik, zu einer Größe, die sie nicht kennen, herstellen wollen, während etwa Wölflin oder Gundolf aus ihren bis ins kleinste geläufigen Fakten die kulturellen und metaphysischen Analogien aufweisen konnten. Wer ferner Musik nur als immanente Wortmelodie anerkennt, muß natürlich jedes Vorhandensein einer selbständigen Melodie neben dem Wort, und nun erst ohne Wort ablehnen. Wer aber so urteilt, kann nicht fähig sein, die Eigengesetzlichkeit nur musikalischer Kunstwerke zu erleben, was nach Petersen auch nur in völlig ungeistigem Tonschwelgen bestehen kann! Jedoch auch wir lehnen das rein rauschmäßige Sichhingeben an Musik ebenso ab, wie das rein rationale Berechnen der im Kunstwerk enthaltenen Werte. Erst eine Kombinierung beider Wege ermöglicht das künstlerische Erfassen der Musik. Hier schließen wir uns der Polemik durchaus an. Doch will uns scheinen, daß die fehlerhafte Art zu hören nicht in den Werken, sondern im Hörer beschlossen ist, und mitunter hat man trotz aller vorgewiesener Kenntnisse das Gefühl, daß der Verf. die Synthese des Hörens noch nicht gefunden habe.

Weil uns jedoch vorerst zu einer Untersuchung dieser Musikphänomene die ästhetischen Grundlagen fehlen, weil wir zudem noch mitten in der Lösung der zahllosen Probleme über alte und älteste Musik stecken, dürfen wir nicht etwa wie die beiden Autoren über alles aburteilen, alles Reale verwerfen und dafür an konstruierten Scheinverhältnissen eine außermusikalische Theorie erproben, sondern wir müssen den Mangel in uns suchen und uns — obschon wir das Ziel einer kulturellen Erfassung der Musik durchaus wünschen — vorerst bescheiden, einfache Forscherarbeit zu leisten, immer in Hinsicht auf den großen Endzweck, den wir nicht aus dem Auge verlieren wollen. K. Meyer.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wilh. Werker: Die Matthäuspassion. Bachstudien. Bd. II. 96 S.

Dieses Buch ist aus demselben musikfeindlichen, kunstfremden Geiste geboren wie desselben Verfassers Studien über das Wohltemperierte Klavier. Es will nachweisen, daß Bach's Passion nicht aufs Geratewohl hingeschrieben, sondern in allen ihren Einzelheiten auf einem zuvor berechneten mathematischen Grundriß aufgebaut ist. Auch die Methode ist die gleiche. Wiederum werden die Tatsachen derart umgebogen, die Prämissen so gestellt, daß jedes Exempel zu stimmen scheint und es aussieht, als gäbe nicht Werker, sondern Bach dem nun hellsichtig Gewordenen sein Geheimnis preis. Sogar in die Aufführungspraxis wirft die Zahlenspekulation ihre dunklen Schatten. Möchte man gern die eine oder andere sinnfällige Symmetrie zugeben — wie sollte ein monumentales Kunstwerk ohne innere Entsprechungen zu denken sein? — möchte man diesen oder jenen Gedanken in ruhiger, überlegter Weise weiter ausgeführt sehen, so bleibt doch sofort das Auge wieder an haltlosen Konstruktionen hängen, und statt sich vernünftigerweise am Aufzeigen relativer Höhen- und Tiefenverhältnisse genügen zu lassen, besteht der Verf. auf zahlenmäßigen Nachweisen in der Art des pythagoräischen Lehrsatzes. Und dies wird dann als das Heil, als das ersehnte „Abrücken von der romantischen Bachauffassung" gepriesen. Glücklich, meine ich, wer bisher noch ein Fünkchen solcher verlästerter Romantik für seinen Bach aufbringen konnte. Wie öde muß es im Herzen der Zahlen-Bachianer aussehen! — Den Kreuz- und Querzügen des Buches zu folgen und seine sachlichen Irrtümer zu verbessern, ist hier nicht der Ort. Dafür steht das Bachjahrbuch zur Verfügung. Es entsteht aber die Frage: Soll sich die musikwissenschaftliche Welt weitere Publikationen dieser Art bieten lassen? A. Schering.

Karl W. Hiersemann, Leipzig.

Walter von zur Westen: Musiktitel aus vier Jahrhunderten. Festschrift anläßlich des 75jährigen Bestehens der Firma C. G. Röder, Leipzig. 1921. 111 S. 4⁰ mit vielen Abbildungen.

Es sei nochmals mit allem Nachdruck auf diese Publikation aufmerksam gemacht, die so recht beweist, welche Sorgfalt und Liebe die frühere Zeit dem Musiktitel zuwandte. Die Kunstentwicklung der verschiedensten Perioden spiegelt sich in ihm wider, von den Holzschnitt-Titeln des Renaissancestiles über den Kupferstich des Barocks, der Rokoko- und der Zopfzeit bis hin zu den Lithographien des 19. Jahrhunderts. Bedeutende Meister haben der Titelkunst ihre Kraft gewidmet. Genannt seien nur Lucas Cranach, Hans Baldung Grien, Tobias Stimmer, Jost Amman, Hans Nell, Dorigny, Eybelwieser, Lancret, Cochin, Royer, Gravelot, Moreau le Jeune, E. de Ghendt, P. A. Martier, Chodowiecki, Moritz von Schwind, Graf Pocci, Hosemann, Adolf Menzel, Bürger, Max Klinger. Die Bedeutung der Titel liegt aber nicht nur in ihrem kunstgeschichtlichen Werte, sondern in ihrer Wichtigkeit als Bildzeugnis für Instrumentenkunde, Aufführungspraxis und Biographie. Die Buchkunst unserer Zeit kann aus der Veröffentlichung zur Westens, deren Herstellung der Leistungsfähigkeit des Hauses Röder das beste Zeugnis ausstellt, reiche Anregung schöpfen. J. W.

Ausgegeben im November 1924.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Die Alypius'schen Reihen der altgriechischen Tonbezeichnung und die Demonstration ihres einheitlichen Konstruktionsplanes vermittelst einer Schablone

Von

A. Samojloff, Kasan

Die griechische musikalische Schrift stellt ein vollendetes, streng durchdachtes und ziemlich kompliziertes System der Tonbezeichnung vermittelst Buchstaben dar. Das System gehört ganz der Vergangenheit an. Es erfüllte vollkommen seinen Zweck in bezug auf die griechische Musik mit ihrem Reichtum an Tonleitern und deren Unterabteilungen und Schattierungen. Die Art der Konstruktion der altgriechischen Tonleiter und ganz besonders die Teilung derselben in diatonische, chromatische und enharmonische ist unserm modernen Musikbewußtsein ziemlich fremd; deshalb macht uns auch die Bekanntschaft mit der altgriechischen Musikschrift, deren Hauptaufgabe gerade die Wiedergabe der genannten drei Tonschattierungen war, manche Schwierigkeiten.

Wir besitzen keine altgriechischen Traktate, in denen wir eine ausführliche Beschreibung des Konstruktionsplanes der musikalischen Buchstabenschrift der Griechen finden könnten. Als die bedeutendste und sicherste Quelle in dieser Beziehung müssen wir die Alypius'schen Reihen bzw. Skalen ansehen.

Um die Beschreibung des Nächstfolgenden leichter zu gestalten, führe ich auf Taf. I sämtliche 15 Alypius'schen Reihen, aber bloß mit Notenbuchstaben für den Gesang auf; die Bezeichnungen für instrumentale Musik sind der Einfachheit wegen weggelassen — um so mehr, als alles, was sich auf das Konstruktionsprinzip der Reihen bezieht, in gleichem Maße für die Gesangbuchstabennotation und die Instrumentalnotation gilt. Die Wiedergabe der 15 Reihen rechtfertigt sich noch aus dem Grunde, daß dieselben anschaulicher als sonst und in einer speziell dem Inhalte dieses Aufsatzes angepaßten Weise zusammengestellt sind.

Jede der 15 Reihen repräsentiert Tonzeichen, die in der für das vollkommene System (Systema teleion) der altgriechischen Musiktheorie charakteristischen Intervallanordnung einander folgen. Bekanntlich ist die Anordnung der Intervallfolge in dem vollkommenen System im Umfange von zwei Oktaven dieselbe wie in unserer modernen Molltonleiter. Das ist leicht an Hand unserer Taf. I zu erkennen, in welcher unter den griechischen Buchstaben die Bedeutung derselben mit lateinischen Buchstaben der jetzigen Tonbezeichnung angegeben ist. Unter einigen Buchstaben in unserer Taf. I fehlen dagegen die lateinischen Buchstaben;

diese unbezeichneten griechischen Buchstaben lassen wir einstweilen außer Betrachtung. In der ersten Reihe, der hypodorischen, führten wir außerdem die Namen der einzelnen Glieder des Systema teleion an, die natürlich in derselben Weise sich auf die entsprechenden Punkte der übrigen 14 Reihen beziehen. Das Verhältnis der Intervalle in sämtlichen Reihen ist dasselbe; der Unterschied der Reihen besteht nur darin, daß jedes Glied einer höheren Reihe um einen halben Ton tiefer als das entsprechende Glied der darunter stehenden Reihe ist. So ist das erste Glied (Proslambanomenos) der hypodorischen Reihe um einen halben Ton tiefer als der Proslambanomenos der hypojastischen Reihe, und dieser seinerseits um einen ganzen Ton tiefer, als der Proslambanomenos der hypoaeolischen Reihe usw. Die Alypius'schen Reihen werden deshalb auch als Transpositionsreihen bezeichnet.

In unserer Taf. I sind die Distanzen zwischen den Buchstaben in jeder Reihe so gewählt, daß sie proportional den Intervallen zwischen den Buchstaben sind: man erkennt deshalb sofort ohne weiteres, wo sich ein Intervall im Umfange eines ganzen Tones und wo sich ein solches im Umfange eines Halbtones befindet. Wir sehen, daß zwischen dem ersten und zweiten Ton der ersten Reihe ein Ganztonintervall vorhanden ist. Daraus ist natürlich zu schließen, daß der zweite Buchstabe der ersten Reihe gleich dem ersten Buchstaben der dritten Reihe sein muß. Aus demselben Grunde muß der zweite Buchstabe der zweiten Reihe gleich dem ersten Buchstaben der vierten Reihe sein usw. Eine einfache Überlegung würde erweisen, daß der fünfte Buchstabe der ersten Reihe identisch mit dem ersten Buchstaben der achten Reihe, sowie der fünfte Buchstabe der zweiten Reihe mit dem ersten der neunten Reihe sein muß usw. Das trifft auch alles in der Tat zu. Ganz in derselben Weise lassen sich verschiedene andere Regelmäßigkeiten auffinden, die ebenfalls der Wirklichkeit entsprechen. Auf diese Weise könnte man zu der Vorstellung verleitet sein, daß jedem Tone der Alypius'schen Reihe eine ein für alle Male gegebene Buchstabenbezeichnung entspricht, und daß die Kenntnis dieser Bezeichnung und die Kenntnis der Intervallfolge in den Reihen genüge, um zu verstehen, wie die Reihen zusammengesetzt sind. Es ist aber tatsächlich nicht so.

Nehmen wir zum Beispiel den dritten Buchstaben der ersten Reihe; er ist um anderthalb Töne höher, wie der erste Buchstabe derselben Reihe und man könnte danach glauben, daß der dritte Buchstabe der ersten Reihe und der erste der vierten identisch seien. Letzteres ist aber nicht der Fall. Rätselhaft erscheint es außerdem, daß trotz der angeführten Unkonsequenz der dritte Buchstabe der zweiten Reihe wiederum gleich ist dem ersten Buchstaben der fünften Reihe und daß weiter der dritte Buchstabe der dritten Reihe nicht identisch ist mit dem ersten der sechsten Reihe. Wenn wir aufmerksam die Alypius'schen Skalen in dieser Weise durchsehen, so gelangen wir zum Schluß, daß die Buchstaben derselben keineswegs einen bestimmten streng fixierten Wert besitzen, daß vielmehr ein und derselbe Ton das eine Mal durch diesen und das andere Mal durch einen anderen Buchstaben wiedergegeben wird. In den vollgliedrigen Alypius'schen Reihen mit Einschluß derjenigen Buchstaben, deren Beachtung wir einstweilen verschoben haben, würde die Zahl der Fälle, in welchen ein Ton durch verschiedene Buchstaben dargestellt wird, und umgekehrt ein Buchstabe zur Bezeichnung verschiedener Töne dient, noch

größer sein. Ein näheres Eingehen auf die Konstruktion der Alypius'schen Skalen führt aber zum Schluß, daß sämtliche sonderbare Eigentümlichkeiten und scheinbare Unkonsequenzen derselben keineswegs zufällig sind, daß die Ungenauigkeiten im Grunde genommen einem bestimmten Gesetze unterworfen sind und daß in den Alypius'schen Reihen ein eigenartiger scharf durchdachter Plan enthalten ist.

Der Plan, nach welchem die Alypius'schen Reihen konstruiert sind, war zum erstenmal 1847 von zwei deutschen Gelehrten C. Fortlage[1]) und F. Bellermann[2]) ganz unabhängig von einander aufgedeckt worden. Auf Grund der Arbeiten dieser Autoren fügen sich die Alypius'schen Reihen ganz bestimmten, freilich komplizierten und auf den ersten Blick irreführenden Regeln; jedenfalls unterliegt es keinem Zweifel, daß wenn wir uns diese Regeln aneignen, wir imstande sind, alle Reihen mit derselben Sicherheit mit griechischen Buchstaben anzugeben, mit welcher wir die Tonleiter vermittelst der Buchstaben unserer Musikschrift aufzeichnen.

Vor nicht zu langer Zeit hat H. Riemann[3]) die von Fortlage und Bellermann gegebene Erklärung einer Prüfung unterzogen und dieselbe in wesentlichen Punkten modifiziert. Abgesehen von anderen mehr prinzipiellen Vorzügen der Riemann'schen Interpretation, über die wir hier nicht weiter diskutieren wollen, zeichnet sich seine Auffassung der Alypius'schen Skalen durch ihre Einfachheit und Anschaulichkeit aus. Es macht keine Schwierigkeiten, auf Grund der Riemann'schen Erklärung die Grundlagen der altgriechischen Musikschrift zu begreifen und zu handhaben.

Die Bekanntschaft mit den Arbeiten von Riemann führte mich auf den Gedanken, ob es nicht möglich wäre, die Buchstaben der altgriechischen Musikschrift derart zu ordnen, daß eine auf die zweckmäßig geordneten Buchstaben aufgelegte Schablone in Form einer mit Öffnungen versehenen Platte in den Öffnungen eine bestimmte Alypius'sche Reihe ergäbe; durch Verschieben der Schablone sollten dann der Reihe nach alle Alypius'sche Skalen in den Fenstern erscheinen. In dieser Art ließe sich am einfachsten der einheitliche Konstruktionsplan beweisen und demonstrieren. Es gelang mir in der Tat, eine solche Schablone zu verwirklichen, und es zeigte sich dann, daß, abgesehen von den zu Beginn an die Schablone gestellten Anforderungen, dieselbe sehr anschaulich auch manche anderen Eigentümlichkeiten der altgriechischen Tonleitern zu demonstrieren imstande ist.

---

[1]) C. Fortlage, Das musikalische System der Griechen. Leipzig. 1847.
[2]) F. Bellermann, Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin. 1847.
[3]) In seiner frühen Arbeit „Studien zur Geschichte der Notenschrift" (Leipzig 1878) steht Riemann noch auf dem Standpunkte von Fortlage und Bellermann und hält, wie diese Autoren, für die Grundlage der griechischen Notenschrift die hypolydische Tonleiter. Später hat Riemann sein eigenes System ausgearbeitet und gezeigt, daß nicht diese, sondern vielmehr die dorische Tonleiter als Grundlage der Notenschrift gelten muß. Seinen Standpunkt verteidigte Riemann in einer Reihe von Arbeiten, unter anderen auch in seinem großen „Handbuch der Musikgeschichte", Bd. I, Teil 1, „die Musik des klassischen Altertums", Leipzig 1904. Eine ausführlichere und überzeugende Darstellung seiner Lehre über die Alypius'schen Reihen und über die griechische Notenschrift gab Riemann in dem Aufsatz: „Die dorische Tonart als Grundskala der griechischen Notenschrift", Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, vierter Jahrgang, 1902—1903, Leipzig, S. 558. Im Zusammenhange mit der Vorstellung von Riemann, daß die Grundlage der Notenschrift die dorische Tonleiter ist, wird letztere von diesem Autor A—a—a' bezeichnet, d. h. wie unsere Molltonleiter ohne Kreuze und Be molle; dieselbe Tonleiter wird von Bellermann und Fortlage, da letztere von der hypolydischen Tonart als der Grundskala ausgehen, mit 5 Be mollen bzw. 7 Kreuzen geschrieben.

In dem vorliegenden Aufsatz werde ich zuerst in aller Kürze die Riemann'sche Erklärung der altgriechischen Notenschrift geben, darauf meine Anordnung der Buchstaben als Grundlage für die Schablone und schließlich die Schablone selbst beschreiben. Ich komme dabei besonders zu Anfang auf ganz bekannte Sachen zu sprechen, tue das aber absichtlich, weil dadurch die ganze Auseinandersetzung der wesentlichen Punkte meines Aufsatzes sehr erheblich erleichtert wird.

Zur Bezeichnung der Töne und Intervalle in der altgriechischen Musikschrift dienten die Buchstaben des griechischen Alphabets. Das griechische Alphabet enthält 24 Buchstaben. Da im Zusammenhange mit den Eigentümlichkeiten der griechischen Tonleiter sämtliche 24 Buchstaben bloß für die Töne einer einzigen Oktave benutzt werden mußten, so blieben für die Töne anderer höher und tiefer als die Ausgangsoktave liegender Oktaven keine freien Buchstaben mehr übrig. Aus diesem Grunde pflegten die Griechen nicht nur die 24 normalen Buchstaben, sondern auch die in verschiedener Weise veränderten, verzerrten, verunstalteten Buchstaben zu gebrauchen. Auf der Taf. II sehen wir in der Mittelreihe die Ausgangsoktave (von f′ e′ bis f e), die aus normalen Buchstaben zusammengestellt und ohne Zweifel älteren Datums als die beiden anderen Reihen ist. Die obere Oktave (von fis″ bis g′ fis′) und namentlich ihr rechter Teil (a′ gis′ und g′ fis′), sowie die untere Oktave (von e dis bis E Dis) bestehen aus veränderten Buchstaben.

Wollen wir nun betrachten, auf welche Weise diese Buchstaben zur Bezeichnung der Töne verwendet wurden. Vor allem müssen wir uns vergewissern, daß die Reihe der Buchstaben Α, Β, Γ, Δ usw. bis Ω für die Töne nicht in aufsteigendem, sondern in absteigendem Sinne dienen. Wollten wir also, wie wir gewöhnt sind, eine Tonleiter in aufsteigender Reihenfolge aufschreiben, so müßten wir den Anfang mit Ω machen und dann wäre es zweckmäßig, sich von rechts nach links zu bewegen, um die Tonleiter in der für die Griechen üblichen Form zu erhalten; oder wir könnten uns darauf einüben, die Tonleitern in absteigender Richtung zu schreiben und zu verstehen.

Das normale Alphabet der mittleren Reihe der Taf. II ist in Gruppen von drei Buchstaben, in Triaden geteilt, und zwar in acht Triaden. Die Gruppierung nach Triaden ist mit einer Eigentümlichkeit der griechischen Notenschrift, durch welche sich die letztere von der unsrigen modernen Buchstabenmusikschrift sehr wesentlich unterscheidet, verknüpft. Jeder der acht Buchstaben des lateinischen Alphabets (a, b, c, d, e, f, g und h) hat bei uns eine ein für allemal gegebene tonale Bedeutung. Anders war es bei den Griechen: für sie hatte der Buchstabe im allgemeinen keinen für immer in bezug auf die Töne fixierten Sinn. Auf diese Eigentümlichkeit wiesen wir bereits bei der allgemeinen Betrachtung der Alypius'schen Reihen hin. Jede Triade entspricht im Grunde nicht so einem bestimmten Tone, als vielmehr einem bestimmten Intervalle, und zwar dem Halbtonintervalle. Um diesen charakteristischen Zug der griechischen Notenschrift aufzuklären, müssen wir zuvor auf die Eigenschaften der drei Arten der griechischen Tonleiter, die diatonische, chromatische und enharmonische Art eingehen, denn nur im Zusammenhange mit diesen drei Schattierungen entstand bei den griechischen Mu-

Taf. I.

	Proslamban.	Hypate	Parhypate	Lich. chr. enh.	Lichanos	Hypate	Parhypate	Lich. chr. enh.	Lichanos	Mese		Paramese	Trite	Paran. chr. enh.	Paranete	Nete	Trite	Paran. chr. enh.	Paranete	Nete
		Hypaton				Meson						Diezeugmenon					Hyperbolaeon			
Synemmenon										Mese	Trite	Paran. chr. enh.	Paranete		Nete					
										Ω e	Ψ f	X	T g		Π a					
1♯ Hypodorisch	Ⴆ E	З Fis	Ь g	Ш	И a	— h	ሐ c	Ⱶ	∇ d	Ω e		Φ fis	Υ g	T	Π a	M h	Λ c'	K	H d'	Γ e'
										X f	Φ ge	T	C as		O b					
4♭ Hypojastisch	⊣ F	Ш g	ϙ As	И	W B	Ⱶ c	7 des	∇	ᒣ es	X f		T g	C as	Π	O b	K c'	I des'	H	Z es'	A f'
										Φ fis	Υ g	T	Π a		M h					
3♯ Hypophrygisch	З Fis	ȹ gis	ᚻ A	И	— H	7 cis	E d	∇	Ω e	Φ fis		O gis	P a		M h	I cis'	Θ d'	H	Γ e'	Ʊ fis'
										T g	C as	Π	O b		K c'					
2♭ Hypoaeolisch	Ш G	И A	W B	⋉	Ⱶ c	∇ d	ᒣ es	∀	X f	T g		Π a	O b	N	K c'	H d'	Z es'	Δ	A f'	Ж g'
										C gis	P a	Π	M h		I cis'					
5♯ Hypolydisch	ϙ gis	W Ais	V H	⋉	7 cis	ᒣ dis	ʀ e	∀	Φ fis	C gis		O ais	Ξ h	N	I cis'	Z dis'	E e'	Δ	Ʊ fis'	ϴ gis'
										Π a	O b	N	K c'		H d'					
Dorisch	И A	— H	ᑎ c	Ⱶ	∇ d	Ω e	Ψ f	X	T g	Π a		M h	Λ c'	K	H d'	Γ e'	B f'	A	Ж g'	⊥ a'
										O b	Ξ ces'	N	I des'		Z es'					
5♭ Jastisch	W B	Ⱶ c	7 des	∇	ᒣ es	X f	Φ ges	T	C as	O b		K e'	I des'	H	Z es'	A f'	Ʊ ges'	Ж	ϴ as	O b
										M h	Λ c'	K	H d'		Γ e'					
2♯ Phrygisch	— H	7 cis	F d	∇	Ω e	Φ fis	Υ g	T	Π a	M h		I eis'	Θ d'	H	Γ e'	Ʊ fis'	ሐ g'	Ж	⊥ a'	M h'
										K c'	I des'	H	Z es		A f'					
3♭ Aeolisch	Ⱶ c	∇ d	ᒣ es	∀	X f	T g	C as	Π	O b	K c'		H d'	Z es'	Δ	A f'	Ж g'	ϴ as'	⊥	O b'	K c''
										I cis'	Θ d'	H	Γ e'		Ʊ fis'					
4♯ Lydisch	7 cis	ᒣ dis	ʀ e	∀	Φ fis	C gis	P a	Π	M h	I cis'		Z dis	E e'	Δ	Ʊ fis'	ϴ gis'	⅄ a'	⊥	M h'	I cis''
										H d'	Z es'	Δ	A f'		Ж g'					
1♭ Hyperdorisch	∇ d	Ω e	Ψ f	X	T g	Π a	O b	N	K c'	H d'		Γ e'	B f'	A	Ж g'	⊥ a'	O b'	N	K c''	H d''
										Z es'	E fis'	Δ	Ʊ ges'		ϴ as'					
6♭ Hyperjastisch	ᒣ es	X f	Φ ges	T	C as	O b	Ξ ces'	N	I des'	Z es'		A f'	Ʊ ges'	Ж	ϴ as'	O b'	Ξ ces''	N	I des''	Z es''
										Γ e'	B f'	A	Ж g'		⊥ a'					
1♯ Hyperphrygisch	Ω e	Φ fis	Υ g	T	Π a	M h	Λ c'	K	H d'	Γ e'		Ʊ fis'	ሐ g'	Ж	⊥ a'	M h'	Λ c''	K	H d''	Γ e''
										A f'	Ʊ ges' -	Ж	ϴ as'		O b'					
4♭ Hyperaeolisch	X f	T g	C as	Π	O b	K c'	I des'	H	Z es'	A f		Ж g'	ϴ as'	⊥	O b'	K c''	I des''	H	Z es''	A f''
										Ʊ fis'	ሐ g'	Ж	⊥ a'		M h'					
3♯ Hyperlydisch	Φ fis	C gis	P a	Π	M h	I cis'	Θ d'	H	Γ e	Ʊ fis'		ϴ gis''	⅄ a'	⊥	M h'	I cis''	Θ d''	H	Γ e''	Ʊ fis''

sikern die Notwendigkeit, ihre Zuflucht zu den Triaden zu nehmen. Die Lehre von den drei Arten der Tonleiter besteht in kurzen Worten in folgendem:

Die griechischen Tonleitern bestanden aus Tetrachorden. Nehmen wir zum Beispiel die diatonische dorische Tonart:

ef g a ‖ hc d e.

In dieser Oktave oder in diesem Oktochord unterscheiden wir zwei aus vier Tönen bestehende Gruppen: ein Tetrachord e f g a und ein Tetrachord h c d e. Jedes dieser Tetrachorde ist von Tönen gebildet, die folgende Reihe von Intervallen bilden: Halbton, Ganzton, Ganzton; zwischen beiden Tetrachorden befindet sich ein sie trennendes Ganztonintervall (a‖h, diazeuxis). In der Vorstellung der Griechen enthielt jedes Tetrachord an einer bestimmten Stelle eine sogenannte Verdichtung (pyknon): es war also im Tetrachorde eine Stelle, wo die Töne einander genähert waren, dich ter aneinander standen. In bezug auf die oben angeführten beiden Tetrachorde ist es klar, daß die Verdichtung dem Halbtonintervalle e f und h c entspricht. Im dorischen diatonischen Oktochord haben wir somit zwei Verdichtungen, jede zu Beginn des Tetrachordes. Nehmen wir nun irgendeine andere Tonleiter, z. B. die phrygische. Wir begegnen in dieser Tonleiter einer anderen für diese charakteristischen Anordnung der Intervalle:

e fis g a h cis d e

Taf. II.

Ʊ'		A'	B'	Γ'		Δ'	E'	Z'		H'	Θ'	I'		K'	Λ'	M'		N'	Ξ'	O'						⊥	⅄	Φ		Ж	ᛦ	Ʊ
fis''			f''	e''			e''	dis''			d''	cis''			c''	h'			h'	ais'							a'	gis'			g'	fis'
		A	B	Γ		Δ	E	Z		H	Θ	I		K	Λ	M		N	Ξ	O		Π	P	C		T	Y	Φ		X	Ψ	Ω
			f'	e'			e'	dis'			d'	cis'			c'	h			h	ais			a	gis			g	fis			f	e
		A	R	⅂		∇	F	7		ⱶ	∩	—		ꓘ	V	W		И	Ħ	Ϙ		Ш	Ь	З		⊥	⅄	ᑫ		Ж	ᛦ	Ω
			e	dis			d	cis			c	H			H	Ais			A	Gis			G	Fis			F	E			E	Dis

Im phrygischen Oktochorde befinden sich die pykna in der Mitte der Tetrachorde an der Stelle der Halbtöne fis g und cis d. Die gebräuchliche Art, die verschiedenen Tonleitern zu erzeugen, bestand eben gerade in der Verschiebung der Halbtonstelle, in der Verschiebung des Pyknon, der verdichteten Stelle.

Die diatonische Leiter zeichnet sich dadurch aus, daß in derselben nach bestimmten Gesetzen die Ganzton- und Halbtonintervalle wechseln. Eine solche Vorstellung vom Diatonismus entspricht vollkommen unserer modernen Vorstellung. Im Gegensatz dazu verstanden die Alten die chromatische und die enharmonische Tonleiter in ganz anderem Sinne, wie wir jetzt. Die chromatische Tonart der Griechen verlangte bloß, daß ihr Pyknon nicht aus einem einzigen Halbtonschritt, sondern aus zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Halbtonintervallen bestehen sollte. Wenn also das diatonische dorische Tetrachord bezeichnet wird durch:

e f g a,

so muß das chromatische Tetrachord so aussehen:

e f ges a.

Es ist leicht einzusehen, daß die Gesamtgröße sowohl des diatonischen, als auch des chromatischen Tetrachords genau dieselbe ist, d. h. zweiundeinhalb Töne beträgt. Der Unterschied besteht nur darin, wie diese Gesamtgröße in kleinere Intervalle zerlegt ist. In der diatonischen Tonart haben wir: Halbton, Ganzton, Ganzton, in der chromatischen dorischen Tonart besitzt das Tetrachord folgende Schritte: Halbton, Halbton, Anderthalbtonschritt. Die besprochenen Verhältnisse lassen sich auch so ausdrücken: im chromatischen Tetrachorde besteht das Pyknon nicht aus zwei, wie im diatonischen, sondern aus drei Gliedern, wobei die Grenzglieder der Verdichtung einen Ganztonintervall ausmachen, und letzterer wird durch das Mittelglied in zwei gleiche Teile gespalten.

In der enharmonischen Tonart besitzt die Verdichtung so wie in der chromatischen ebenfalls drei Glieder; die Verdichtung erreicht aber einen noch vollkommeneren Grad, so daß hier die Grenzglieder bloß einen halben Ton miteinander erzeugen; das Halbtonintervall wird auch hier durch das Mittelglied in zwei Hälften geteilt. Es hat deshalb das dorische enharmonische Tetrachord folgendes Aussehen:

e $\overset{+}{f}$ geses a.

Die Gesamtgröße des Intervalls beträgt hier, wie früher zweieinhalb Töne. Die am Beginne stehende Verdichtung hat die Gesamtgröße im Betrage von einem Halbtonintervall und darauf folgt ein Schritt gleich zwei Ganztönen. Das f mit dem Kreuz soll bedeuten, daß $\overset{+}{f}$ den Halbton e f in zwei Hälften teilt und also, daß e $\overset{+}{f}$ und $\overset{+}{f}$ geses Vierteltonintervalle bedeuten. Schreiben wir nun sämtliche drei Arten des dorischen Oktochordes:

Diatonisch	e	f	g	a	h	c	d	e
Chromatisch	e	f	ges	a	h	c	des	e
Enharmonisch	e	$\overset{+}{f}$	geses	a	h	$\overset{+}{c}$	deses	e

Die drei Arten des phrygischen Oktochordes haben folgendes Aussehen:

Diatonisch	e	fis	g	a	h	cis	d	e
Chromatisch	es	fis	g	as	h	cis	d	es
Enharmonisch	eses	fis	$\overset{+}{g}$	asas	h	cis	$\overset{+}{d}$	eses

Es fragt sich nun, warum beim Übergang aus der diatonischen Tonart in die chromatische resp. enharmonische, die Grenztöne e—e der dorischen Tonleiter ihren Platz behalten, wogegen die Grenztöne der phrygischen Tonleiter verschoben werden. Die Antwort darauf muß darin gesucht werden, daß das e in dem dorischen Oktochord und im phrygischen Oktochord verschiedene Bedeutung haben, wenn wir die Oktochorde als Ausschnitte aus den Transpositionsskalen des Systema teleion betrachten. Auf Grund der Taf. I können wir das diatonische Oktochord folgendermaßen aufschreiben:

A ‖ Hc d ef g a ‖ hc d ef g a

Das phrygische Oktochord hat das Aussehen:

H cis d e fis g a h ‖ cis d e fis g a h

In der dorischen Tonleiter hat das e die Bedeutung der Hypate meson bzw. Nete hyperbolaeon, während in der phrygischen Tonleiter das e die Bedeutung des Lichanos meson bzw. Paranete diezeugmenon besitzt; entsprechend bekommen auch alle anderen gleichnamige Töne beider Tonleiter verschiedenen Sinn. In der diatonischen Tonleiter ist der Unterschied zwischen den e in beiden Fällen nicht so handgreiflich, wie in der chromatischen bzw. enharmonischen. Was diesen für das Verständnis der Natur der griechischen Tonleiter so wichtigen Punkt anbetrifft, so bekommt man volle Klarheit erst bei der Betrachtung der griechischen Musikschrift. Ich zweifle überhaupt, ob es möglich ist, die Natur und den Sinn der griechischen Tonleitern ohne Vertiefung in die Prinzipien der Buchstabenschrift richtig aufzufassen.

Gehen wir nun zur Beschreibung der Verwendung der Buchstabenschrift für die Darstellung der Tonleiter über. Betrachten wir zunächst, in welcher Weise die Gruppen von Tönen, die Verdichtungen wiedergegeben werden. Jede Triade der drei Reihen (Taf. II) entsprach, wie oben schon erwähnt wurde, einem Halbtonintervall. Die Bezeichnung dieser Halbtöne nach der Riemann'schen Deutung ist in dieser Tabelle vermittelst der lateinischen Buchstaben gegeben.

Nehmen wir z. B. die Triade

X Ψ Ω
f e

Diese Triade müssen wir betrachten wie eine Verdichtung, wie ein Pyknon. Die griechischen Theoretiker nannten den ersten, den höheren Ton der Triade Oxypyknon, den dritten, den tieferen — Barypyknon, und den mittleren — Mesopyknon. Falls das Pyknon als ein Element der diatonischen Leiter fungieren sollte, so wurden bloß zwei Buchstaben der ganzen Triade verwendet, die mittlere und die tiefere, also Meso- und Barypyknon: Ψ Ω. Dasselbe, was eben bezüglich der letzten Triade der mittleren Reihe der Taf. II gesagt ist, gilt auch in vollem Maße für sämtliche anderen Triaden. In den diatonischen Tonleitern können wir also begegnen: g fis — ϒ Φ, a gis — P C, h ais — Ξ O, c' h — Λ M, d' cis' — Θ I usw.

Das chromatische Pyknon besteht, wie wir bereits sahen, aus drei Gliedern mit zwei Halbtonintervallen zwischen denselben. Zur Bezeichnung solcher Pykna wur-

den sämtliche drei Buchstaben der Triade verwendet. Auf diese Weise bedeutete die Triade X Ψ Ω das chromatische Pyknon ges-f-e. Das chromatische Pyknon as-g-fis wird durch die Triade T Y Φ, das chromatische Pyknon b-a-gis durch die Triade Π P C wiedergegeben usw.

Zur Bezeichnung der enharmonischen Verdichtungen benutzte man dieselben Buchstaben, wie für chromatischen, man markierte nur den ersten Buchstaben der Triade, das Oxypyknon, mit einem kleinen Strich, was die Enharmonie andeuten sollte. Übrigens wurde öfters der Strich weggelassen und dann wurde die Art der Tonleiter in der Schrift selbst nicht wiedergegeben, die Art wurde in diesem Falle wohl auf Grund des ganzen Charakters der Komposition beurteilt. Wir haben somit:

Der diatonische Halbton f-e		Ψ	Ω
		f	e
Der chromatisch geteilte Ganzton ges-e	X	Ψ	Ω
	ges	f	e
Der enharmonisch geteilte Halbton geses-e	X	Ψ	Ω
	geses	$\overset{+}{f}$	e

Aus der angegebenen Bedeutung der Triade X Ψ Ω ist zu ersehen, daß das Barypyknon sich am beständigsten erweist, weil in allen Fällen dieser Buchstabe dieselbe Bedeutung behält, während das Ψ einmal f, ein anderesmal $\overset{+}{f}$, ebenso das X einmal ges, ein anderes Mal geses bedeutet. Wir haben hier ein Beispiel dafür, daß zwei Buchstaben einen und denselben Ton bezeichnen Ψ — f und X — geses (f) und daß anderseits ein und derselbe Buchstabe verschiedenen Tönen entspricht, nämlich X — ges, X — geses. Dasselbe, was hier von der Triade X Ψ Ω gesagt ist, bezieht sich natürlich auf sämtliche Triaden der Taf. II.

Kehren wir nun noch einmal zu den diatonischen Halbtönen zurück. In der mittleren Reihe der Taf. II haben wir acht Halbtöne verzeichnet, nämlich: e-f, fis-g, gis-a, ais-h, h-c′, cis′-d′, dis′-e′ und e′-f′. Es ist aber klar, daß in der Oktave, zu deren Verfügung die zweite Reihe der Buchstaben der Taf. II gestellt ist, noch andere Halbtöne sich befinden, z. B. f-fis (oder richtiger f-ges)[1]), g-gis, a-ais, c′-cis′, d′-dis′. Diese Halbtonintervalle können natürlich nicht durch die Buchstaben einer und derselben Triade wiedergegeben werden; sie fordern die Buchstaben aus zwei benachbarten Triaden. So muß man natürlich für ges-f die Buchstaben Φ|X nehmen; der Strich ist durch Riemann empfohlen worden, um dadurch die Zugehörigkeit der Buchstaben zu zwei Nachbartriaden anzudeuten. In derselben Weise könnten wir noch andere nach Riemann als Pseudopykna benannte Verdichtungen in der Taf. II finden: C|T, O|Π, I|K, Z|H. Die Verdichtungen M|N und Γ|Δ können nicht existieren, weil M und N sich auf einen und denselben Ton h beziehen, und Γ und Δ ebenso auf den Ton e.

Nun ist natürlich die Frage an der Reihe, wie man die chromatischen und enharmonischen Pykna schreibt, an deren Aufbau sich Pseudopykna beteiligen. Wenn also der diatonische Halbton ges-f durch das Pseudopyknon Φ|X wieder-

[1]) Wir werden aber auch weiter diese kleinen Inkonsequenzen in der Bezeichnung mit in den Kauf nehmen müssen.

gegeben wird, wie soll man dann den chromatisch geteilten Ganzton g-f ausdrücken? Es ist ohne weiteres einzusehen, daß g-ges-f (oder richtiger asas-ges f) drei Buchstaben enthalten muß, und man hätte meinen können, daß das aus zwei Halbtönen bestehende Pyknon das Aussehen von ΥΦΧ annehmen würde. Das ist aber durchaus nicht so. In denjenigen Fällen, in welchen die beiden Halbtöne des Pyknon die Buchstaben zweier benachbarten Triaden verlangen, wird immer als dritter Buchstabe nicht das Mesopyknon, sondern das Oxypyknon gewählt. Es muß dem Gesagten gemäß die chromatische Verdichtung g-ges-f nicht durch die Buchstaben Υ Φ Χ, sondern durch Τ Φ Χ, oder nach dem Vorschlage von Riemann ΤΦ|Χ bezeichnet werden. Dasselbe Aussehen hat auch das enharmonische Pyknon ges-$\overset{+}{f}$-f, wobei zuweilen das entsprechende Oxypyknon einen Strich bekommt. Wir haben somit:

Diatonischer Halbton	Φ Χ	oder nach Riemann	Φ ∣ Χ
	ges f		ges f
Chromatisch geteilter Ganzton	Τ Φ Χ	oder nach Riemann	Τ Φ ∣ Χ
	g ges f		g ges f
Enharmonisch geteilter Halbton	ΤΦΧ	oder nach Riemann	ΤΦ∣Χ
	ges $\overset{\prime}{f}$ f		ges $\overset{\prime}{f}$ f

Andere chromatische und enharmonische Verdichtungen mit pseudopyknischem Halbton in der mittleren Reihe der Taf. II sind: ΠC|Τ, ΝΟ|Π, ΗΙ|Κ, ΔΖ|Η.

Nachdem wir uns bekannt gemacht haben mit der Bezeichnung der Halbtöne, können wir uns jetzt daran machen, die Art der Wiedergabe der Ganztonintervalle, d. h. der Notation außerhalb der Verdichtungen vorzunehmen. Diese Aufgabe ist bedeutend einfacher. Als eine allgemeine Regel in dieser Beziehung sei folgendes hervorgehoben: zur Bezeichnung der selbständigen Töne (außerhalb der Pykna), die durch einen Intervall von der Größe eines Ganztones oder mehr voneinander geschieden sind, werden niemals die mittleren Buchstaben der Triaden, die Mesopykna, herangezogen: zu diesem Zwecke dienten ausschließlich die äußeren Buchstaben der Triaden. So muß man beispielsweise für die Töne g und f die zwei Oxypykna Τ und Χ nehmen, für die Töne fis und e in derselben Weise die beiden Barypykna Φ Ω. Nehmen wir an, daß es verlangt wird, eine ganze Reihe von Tönen von unten nach oben zu nehmen: e, fis, gis, ais, c′, d′, e′. Auf Grund des Gesagten können wir (s. Taf. II) schreiben: Ω (e), Φ (fis), C (gis), Ο (ais), Κ (c′), Η (d′); Zweifel werden aufkommen müssen bloß in bezug auf den Ton e′, da derselbe sowohl durch Δ als auch durch Γ bezeichnet wird. Für ähnliche Fälle haben wir eine ganz bestimmte Regel:

Wenn zwei Buchstaben einen und denselben vollständigen Ton wiedergeben, so muß das Barypyknon bevorzugt werden.

Das betrifft in unserem Falle also Γ (e′). Die Aufgabe, eine Reihe von Tönen mit Ganztonintervallen f, g, a, h, cis′, dis′, f′ aufzuschreiben, wird danach folgendermaßen gelöst: wir schreiben zunächst Χ (f), Τ (g), Π (a), dann gemäß der Regel des bevorzugten Barypyknons Μ (h) und schließlich Ι (cis′), Ζ (dis′) und Α (f′).

Versuchen wir nun die beschriebenen Regeln praktisch anzuwenden. Es sei die Aufgabe gestellt, eine der Alypius'schen Transpositionsreihen, z. B. die sechste,

und zwar die diatonische aufzuschreiben. Diese Reihe hat, wenn man sich der lateinischen Buchstaben bedient, folgendes Aussehen:

Synemmenon

a b c′ d′

A H c d e f g a h c′ d′ e′ f′ g′ a′

Hypaton Meson Diezeugmenon Hyperbolaeon

Aus dieser sechsten Reihe wollen wir den Teil zwischen e und e′ berücksichtigen, und zwar zunächst die dorische Tonleiter mit dem Tetrachordon Diezeugmenon:

e f g a h c′ d′ e′.

Wir finden hier zwei diatonische Halbtonverdichtungen ef und hc′, und dann Ganztonintervalle f, g, a, h und c′, d′ e′. In der mittleren Reihe der Taf. II finden wir für e f das Pyknon Ω Ψ; der selbständige Ton g ist das Oxypyknon T, der Ton a — Π, die Verdichtung h c′ — Μ Λ, der Ton d′ — H und endlich e′ gehört schon zum nächsten Pyknon. Das Ganze bekommt folglich ein derartiges Aussehen:

ΩΨ	Τ	Π	ΜΛ	Η	ΓΒ
e f	g	a	h′ c′	d′	e′ f

Für das Oktochordon mit dem Tetrachordon Synemmenon bekommen wir zunächst dasselbe, d. h. e f — ΩΨ, g — T, dann aber folgt der Halbton a b, d. i. ein Pseudopyknon Π|Ο, und darauf c′ — K und d′ — H. Der ganze Ausschnitt sieht deshalb so aus:

		a b	c′	d′	
		Π|Ο	Κ	Η	
ΩΨ	Τ	Π	ΜΛ	Η	ΓΒ
e f	g	a	h c′	d′	e′ f′

Die chromatische Art der dorischen Tonleiter nach unserer modernen Schreibweise ist:

a-b-ces′ d′

A H c des e f ges a h c′ des′ e′ f′ ges′ a′

Wenn wir wiederum uns mit dem Stück von e bis e′ begnügen, so finden wir zunächst die Verdichtung e f ges, welche die ganze Triade Ω Ψ X umfaßt, dann a — Π, dann wiederum die Verdichtung h c′ des′ — Μ Λ Κ und e′ als Anfangston der Verdichtung — Γ Β Α; in dem Tetrachordon Synemmenon finden wir die Verdichtung a b ces′ — Π|ΟΝ und d′ — H. Das ganze Stück sieht so aus:

	Π|ΟΝ		Η	
ΩΨΧ	Π	ΜΛΚ		Γ(ΒΑ)

Ganz genau so sieht auch das enharmonische dorische Oktochord aus.

Wir sehen somit, daß in der diatonischen Tonleiter solche Buchstaben sich befinden, welche in beiden anderen Arten fehlen und umgekehrt — in den letzteren treffen wir Buchstaben, die in der diatonischen Art fehlen. Fassen wir sämtliche Buchstaben aller drei Arten der dorischen Tonleiter zwischen e—e′ zusammen:

Π Ο Ν Κ   Η
ΩΨΧ   Τ   Π   ΜΛΚ   Η   Γ(ΒΑ)

Dieses Stück muß in folgender Weise gedeutet werden: handelt es sich um die diatonische Art, so fehlen die Buchstaben X, K, Λ und N im Synemmenon, handelt es sich aber um die chromatische oder enharmonische Art, so behalten die Oxypykna X, K, Λ und N im Synemmenon ihren Platz in den Verdichtungen, während die früher selbständigen Töne T, H und K im Synemmenon verschwinden. Vergleichen wir unsere Transkription mit der dorischen Alypius'schen Transpositionsreihe in Taf. I, so überzeugen wir uns, daß sie richtig ist. In den Alypius'schen Reihen sind sämtliche Buchstaben sowohl für die diatonische, als auch für die chromatische und enharmonische Art enthalten, und man muß nur acht geben, welche Buchstaben im gegebenen Falle man zu streichen hat.

Als ein folgendes Beispiel nehmen wir die phrygische Transpositionsreihe:

h c'   d'   e'
H   cis d   e   fis g   a   h   cis' d'   e'   fis' g'   a'   h'

Für das Stück von e bis e' mit der Bezeichnung der ganzen Verdichtungen in Form ganzer Triaden erhalten wir:

ΜΛΚ   Η   Γ
Ω   ΦΥΤ   Π   Μ   ΙΘΗ   Γ

Auf Grund der früheren Erklärungen können wir ohne weiteres alle drei Arten der phrygischen Tonleiter zusammenstellen:

ΜΛ   Η
Diatonisch   Ω   ΦΥ   Π   Μ   ΙΘ   Γ
Chromatisch   ΜΛΚ   Γ
Enharmonisch   Ω   ΦΥΤ   Μ   ΙΘΗ   Γ

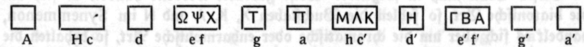
Die Bekanntschaft mit den Alypius'schen Reihen in ihrer altgriechischen Notation führt uns zum Schluß, daß sämtliche Reihen aus Verdichtungen an bestimmten Orten und selbständigen Tönen zwischen denselben bestehen, wobei die selbständigen Töne mit den ersten oder dritten Buchstaben der Triaden bezeichnet werden: in der einen Alypius'schen Reihe beteiligt sich eine bestimmte Triade mit allen ihren drei Buchstaben, indem sie eine Verdichtung bildet, dagegen wird in einer anderen Reihe, in welcher diese bestimmte Triade sich nicht vorfindet, von ihr nur der eine der äußeren Buchstaben für einen selbständigen Ton verlangt. Das Alternieren der Verdichtungen und der selbständigen Töne verleiht den Alypius'schen Reihen und sogar Teilen derselben ein ganz besonderes Aussehen. So kann z. B. das dorische Oktochord (ohne das Tetrachordon Synemmenon)

ΩΨΧ   Τ   Π   ΜΛΚ   Η   ΓΒΑ

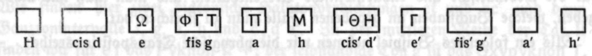
in seinem Alternieren von Verdichtungen und einzelnen Tönen schematisch so dargestellt werden:

□   □   □   □   □   □   □

Die Verdichtungen werden in Form länglicher Rechtecke und die einzelnen Töne in Form von Quadraten gegeben. Hätten wir nicht bloß ein Stück, sondern die ganze Alypius'sche dorische Reihe genommen, so würde resultieren:



Die Folge der Rechtecke und Quadrate entspricht natürlich vollkommen der Folge von Verdichtungen und einzelnen Tönen, und diese Reihenfolge muß sich ganz gleich in allen Reihen des Alypius wiederholen; allerdings müssen für jede Reihe in den viereckigen Fenstern eigene Buchstaben erscheinen. Für die achte phrygische Reihe erhalten wir:



Es braucht kaum besonders erwähnt werden, daß die fehlenden Buchstaben am Anfange und am Ende der Reihe ohne Schwierigkeit auf Grund der oben gegebenen Erklärungen ausgefüllt werden können.

Diese meine Vorstellung von den Alypius'schen Reihen, daß sie ein gewisses graphisches Schema repräsentieren, führte mich zur Aufgabe, eine Schablone zusammenzustellen; letztere sollte die Form einer Platte mit Fenstern besitzen und sollte beim Anlegen an eine Zusammenstellung von Buchstaben an eine Tabelle, die Alypius'schen Reihen in den Fenstern erscheinen lassen. Nun ist es klar, daß die Grundlage für eine solche Tabelle die Verdichtungen bilden müssen. Ich begann deshalb damit, daß ich sämtliche Halbtöne auf einer Linie der Reihe nach aufzeichnete, z. B.: e-f, f-fis, fis-g, g-gis, gis-a, a-ais usw.

In der altgriechischen Notation bekommen wir folgendes:

ΩΨΧ	ΧΦΤ	ΦΥΤ	ΤϹΠ	ϹΡΠ	ΠΟΝ	ΟΞΝ	usw.
e-f	f-fis	fis-g	g-gis	gis-a	a-ais	ais-h	

Es ist leicht einzusehen, daß auf Grund einer solchen Reihe mit zweckmäßig und streng eingehaltenen linearen Distanzen zwischen den Buchstaben es möglich ist, eine entsprechende Schablone zu konstruieren, die in ihren Fenstern beim Anlegen an die Reihe irgendeine Alypius'schen Skala gebe. Andererseits ist es aber auch klar, daß es in dieser Weise absolut unmöglich ist, sämtliche Skalen des Alypius mechanisch zu erzeugen: in einigen Fenstern müssen dann und wann Buchstaben auftreten, die in ihrer Gesamtheit keiner Reihe des Alypius angehören. Die Ursache hierfür liegt darin, daß in den kleinen Fenstern für die Buchstaben der einzelnen Töne beim Verschieben der Schablone über die konstruierte Reihe auch Mesopykna sich zeigen müssen, während diese doch eine vollständige Bedeutung (wie oben erwähnt) nicht besitzen.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß bei der Konstruktion der Buchstabentabelle und der Schablone vor allem die Forderung berücksichtigt werden muß, daß in den kleinen Öffnungen der Schablone nur Oxypykna und Barypykna erscheinen können. Ich habe ganz ergebnislos viel Zeit und Mühe auf die Zusammenstellung verschiedener Kombinationen der Buchstaben und Öffnungen in der

Taf. III.

	1♯ Hypodorisch	4♭ Hypojastisch	3♯ Hypophrygisch	2♭ Hypoaeolisch	5♯ Hypolydisch	Dorisch	5♭ Jastisch	2♯ Phrygisch	3♭ Aeolisch	4♯ Lydisch	1♭ Hyperdorisch	6♭ Hyperjastisch	1♯ Hyperphrygisch	4♭ Hyperaeolisch	3♯ Hyperlydisch																								
													f	fis	g	gis	a	ais	h	c'	cis'	d'	dis'	e'	f'	fis'	g'	gis'	a'	ais'									
													Χ	Τ	Τ	Π	Π	Ν	Ν	Κ	Η	Η	Δ	Δ	Α	Ж	Ж	⊥	⊥	Ν									
													Ψ	Φ	Υ	C	Ρ	Ο	Ξ	Λ	Ι	Θ	Ζ	Ε	Β	Ʊ	ᛦ	Θ	⅄	Ο									
													Ω	Χ	Φ	Τ	C	Π	Ο	Μ	Κ	Ι	Η	Ζ	Γ	Α	Ʊ	Ж	Θ	⊥	Ο	Μ							
													e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c'	cis'	d'	dis'	e'	f'	fis'	g'	gis'	a'	ais'	h'							
	F	Fis	G	Gis	A	Ais	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c'	cis'	d'	dis'	e'	f'	fis'	g'	gis'	a'	ais'	h'	c''	cis''	d''	dis''	e''	f''		
	⊣	⊔	⊔	И	И	⋉	Κ	Ⱶ	∇	∇	∀	∀	Χ	Τ	Τ	Π	Π	Ν	Ν	Κ	Η	Η	Δ	Δ	Α	Ж	Ж	⊥	⊥	Ν	Ν	Κ	Η	Η	Δ	Δ	Α		
	≻	3	Ь	Ϙ	Ħ	W	V	∩	7	F	1	R	Ψ	Φ	Υ	C	Ρ	Ο	Ξ	Λ	Ι	Θ	Ζ	Ε	Β	Ʊ	ᛦ	Θ	⅄	Ο	Ξ	Λ	Ι	Θ	Ζ	Ε	Β		
	Ⴆ	⊣	3	⊔	Ϙ	И	W	—	Ⱶ	7	∇	1	Ω	Χ	Φ	Τ	C	Π	Ο	Μ	Κ	Ι	Η	Ζ	Γ	Α	Ʊ	Ж	Θ	⊥	Ο	Μ	Κ	Ι	Η	Ζ	Γ	Α	Ʊ
	E	F	Fis	G	Gis	A	Ais	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c'	cis'	d'	dis'	e'	f'	fis'	g'	gis'	a'	ais'	h'	c''	cis''	d''	dis''	e''	f''	fis''
						Proslamban.		Hypate	Parhypate		Lichanos		Hypate	Parhypate		Lichanos		Mese		Paramese	Trite		Paranete		Nete	Trite		Paranete		Nete									
								Hypaton					Meson							Diezeugmenon					Hyperbolaeon														

Schablonenplatte verwendet; erst nachdem, als es mir klar wurde, daß die Buchstaben der Tabelle nicht auf einer Linie, sondern auf einer Fläche angeordnet sein müssen, damit aufs einfachste das Erscheinen der Mesopykna in den kleinen Fenstern beseitigt werden könnte, gelangte ich zum Ziel.

Stellen wir uns vor, daß wir, wie früher, eine Reihe von Halbtonintervallen nacheinander auf einer Horizontalen niedergeschrieben haben, dabei aber diejenigen Töne, die zu einer Verdichtung gehören, in eine Vertikale übereinander geordnet haben, also

f	fis	g	gis	a	ais	h	c	cis	d	
e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c	cis	usw.

Wenn wir diese Reihenfolge in der griechischen Schrift mit dreigliederigen Pykna aufschreiben, so erhalten wir:

f	fis	g	gis	a	ais	h	c	cis	d	dis	
Χ	Τ	Τ	Π	Π	Ν	Ν	Κ	Η	Η	Δ	
Ψ	Φ	Υ	C	Ρ	Ο	Ξ	Λ	Ι	Θ	Ζ	
Ω	Χ̄[1])	Φ	Τ̄	C	Π̄	Ο	Μ	Κ̄	Ι	Η̄	
e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c	cis	d	usw.

Entsprechend diesem Konstruktionsplane der Buchstabentabelle müssen in der Schablone die Richtungen der langen Öffnungen geändert werden. Die Längsseiten dieser Fenster müssen vertikal stehen, damit sie die ganzen Triaden durchlassen und die kleinen Fenster müssen so angeordnet sein, daß man durch sie bloß die unten stehenden Buchstaben der Triaden, d. h. Oxypykna und Barypykna zu sehen bekommt. Eine diesen Forderungen entsprechende Schablone muß folglich ein derartiges Aussehen besitzen:

f			c		f
Χ			Κ		Α
Ψ			Λ		Β
Ω	Τ	Π	Μ	Η	Γ
e	g	a	h	d′	e

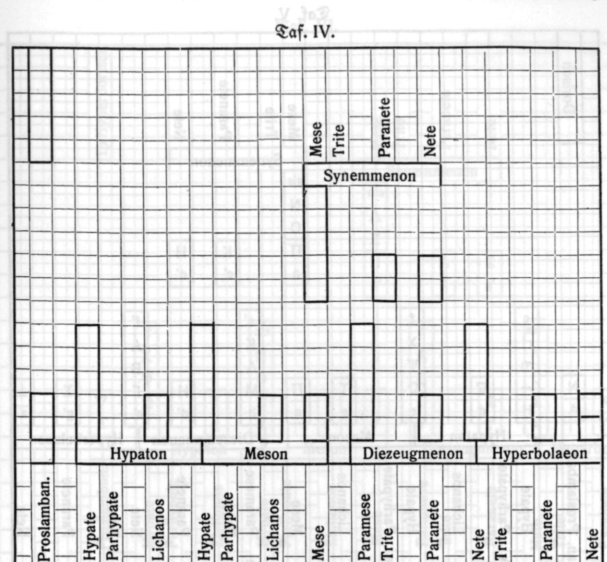
Nachdem der wesentlichste Teil der Aufgabe gelöst war, konnte man weiter an die Schablone auch andere Forderungen stellen. So ließ sich in sehr einfacher Weise auch das Auftreten in speziell angebrachten Fenstern der Buchstaben des Tetrachordon Synemmenon zu erreichen: man mußte nur eine zweite speziell für das Synemmenon sonst aber mit der früheren identische Buchstabenkombination einrichten, wie wir das auf der Taf. III sehen. In der Taf. III ist das vollständige Arrangement für das Anlegen der Schablone wiedergegeben. Weiter erschien es einfach und leicht ausführbar, das Erscheinen in einem speziellen Fenster der Benennung der Alypius'schen Reihe, die im gegebenen Falle auftritt, zu realisieren. Auf der Taf. III oben links sieht man sämtliche 15 Benennungen. Außerdem sind an der Taf. III unten die Namen der Glieder des Systema teleion an denjenigen Stellen angebracht, die der sechsten, d. i. der dorischen Alypius'schen Reihe entsprechen.

---

[1]) Die kleinen horizontalen Striche in der zweiten, vierten, sechsten, neunten und elften Vertikale sind Zeichen des Pseudopyknon nach Riemann.

Die Schablone selbst ist in der Taf. IV wiedergegeben. Sämtliche Vierecke der Taf. IV muß man sich als Ausschnitte vorstellen, und wenn man eine solche gefensterte Scheibe so auf die Taf. III auflegt, daß oben links im Fenster die Benennung einer Transpositionsskala auftritt, so erscheinen in den übrigen Fenstern die Pykna und die selbständigen Töne dieser Skala. Es werden außerdem in den Fenstern auch die lateinischen Buchstaben unserer modernen Buchstabenbezeichnung

Taf. IV.



auftauchen; die Namen der Tetrachorde und die Namen des Systema teleion, die in der Schablone enthalten sind, werden ihrerseits an die ihnen angehörige Stelle zu liegen kommen. Legen wir die Schablone (Taf. IV) auf die Buchstabentabelle (Taf. III) so an, daß die dorische Skala durch die Fenster hindurchschaut, so bekommen wir ein Bild, welches in der Taf. V wiedergegeben ist. Der Vergleich dieser Skala mit der sechsten Alypius'schen Reihe aus der Taf. I ergibt, daß die Reihe in den Fenstern richtig angezeigt ist. Verschieben wir die Schablone (Taf. IV) auf der Buchstabentabelle (Taf. III), so erhalten wir sämtliche 15 Reihen eine nach der anderen.

Die erklärten Tafeln und die Schablone sind so zusammengestellt, daß sie das sämtliche Buchstabenmaterial für alle drei Arten der gegebenen Alypius'schen

Reihe umfassen. Diejenigen einfachen Regeln, nach denen man aus diesem Buchstabenmaterial die diatonische Reihe einerseits und die chromatische sowie enharmonische anderseits zusammenstellt, sind früher bereits auseinandergesetzt worden. Nach dem geschilderten Prinzip der Schablone- und Buchstabentabelle-Konstruktion ließe sich leicht, wie man ohne weiteres einsieht, eine Schablone und

Taf. V.

Dorisch								Mese	Trite		Paranete	Nete				
										Synemmenon						
								ais								
								N								
								O								
								Π			K	H				
								a			c′	d′				
	c				f					c′			f′			
	Ⱶ				X					K			A			
	϶				Ψ					Λ			B			
N	⊣		∇		Ω		T	Π		M		H	Γ		Ж	⊥
A	H		d		e		g	a		h		d′	e′		g′	a
			Hypaton				Meson				Diezeugmenon				Hyperbolaeon	
Proslamban. Proslamban.	Hypate	Parhypate		Lichanos	Hypate	Parhypate	Lichanos	Mese		Paramese	Trite	Paranete	Nete	Trite	Paranete	Nete
Proslamban.	Hypate	Parhypate		Lichanos	Hypate	Parhypate	Lichanos	Mese		Paramese	Trite	Paranete	Nete	Trite	Paranete	Nete
			Hypaton				Meson				Diezeugmenon				Hyperbolaeon	

Tabelle bloß für die diatonische oder bloß für die chromatische und enharmonische ausführen.

Es zeigte sich weiter, daß die Schablone nicht nur zur Demonstration des einheitlichen Prinzipes, nach welchem die Alypius'schen Reihen gebaut sind, dienen kann, sondern daß dieselbe außerdem noch eine fundamentale Eigenschaft der griechischen Tonleiter in einer sehr anschaulichen Weise darbietet. Wir sehen an un-

serer Taf. V das Resultat der Anlegung der Schablone an die Buchstabentabelle. Die Bezeichnung der Töne des vollkommenen Systems sind hier in der Form zweier identischer Reihen gegeben, von denen die eine der Schablone, die andere der Tabelle angehört. Daraus folgt notwendigerweise, daß bei dem Verschieben der Schablone sich die oberen Namen des vollkommenen Systems zusammen mit

Taf. VI.

1♭ Hyperdorisch

Synemmenon: Mese, Trite, Paranete, Nete

Synemmenon	dis Δ Z H d'	A f'	Ж g'

f X Ψ		ais N O			f' A B		ais' N O			
∇	Ω	T	Π	K	H	Γ	Ж	⊥	K	H
d	e	g	a	c'	d'	e'	g'	a'	c''	d''

Hypaton — Meson — Diezeugmenon — Hyperbolaeon

Proslamban. Hypate Parhypate Lichanos Hypate Parhypate Lichanos Mese Paramese Trite Paranete Nete Trite Paranete Nete

Proslamban. Hypate Parhypate Lichanos Hypate Parhypate Lichanos Mese Paramese Trite Paranete Nete Trite Paranete Nete

Hypaton — Meson — Diezeugmenon — Hyperbolaeon

der Schablone bewegen, wogegen die unteren Namen an ihrer alten Stelle auf der Buchstabentabelle, die ihren Platz nicht ändert, verbleiben. Verschieben wir die Schablone so, daß z. B. die hyperdorische Reihe erscheint (s. Taf. VI), so beziehen sich die Namen der Töne des vollkommenen Systems in der oberen Reihe, die nicht bewegt wurde, auf die frühere dorische Skala, während die Namen des vollkommenen Systems der hyperdorischen Skala sich zugleich mit der Schablone etwas nach

links verschieben. Bekanntlich bildete die dorische Tonleiter bei den Griechen den Ausgangspunkt für alle ihre musikalisch-theoretischen Betrachtungen über Tonfolgen; der dorischen Tonleiter gehörten auch in erster Linie die Namen des Systema teleion an. Jede andere Tonleiter wurde als eine Art Verschiebung oder Umstimmung der dorischen Tonleiter verstanden und dementsprechend änderte sich auch die Benennung der Leitertöne. Die dorische Tonleiter

e f g a h c d e

verwandelte sich z. B. durch eine bestimmte Umstimmung in die phrygische

e fis g a h cis d e

Wir müssen dabei berücksichtigen, daß sich die Griechen die dorische Leiter als einen Ausschnitt aus dem vollkommenen System der dorischen Reihe vorstellten und in demselben Sinne die phrygische Tonleiter als Ausschnitt aus der phrygischen Transpositionsreihe. Deshalb waren die Benennungen in der Terminologie des vollkommenen Systems für beide Tonleitern verschieden. Dasselbe kann man auch in betreff anderer Leitern sagen. Diejenigen Namen, die auf die dorische Reihe bezugnehmen, hießen Namen nach der Lage, per thesin, während die den durch Umstimmung erhaltenen Reihen angehörigen Namen nach der Bedeutung, per dynamin, hießen. Auf unserer Taf. VI ist gut zu sehen, daß in der hyperdorischen Reihe, z. B. das d'-H Mese der Lage und zu gleicher Zeit Paranete diezeugmenon per dynamin ist, ebenso ist Proslambanomenos d-Δ per thesin zu gleicher Zeit Lichanos Hypaton per dynamin usw.

Es gibt noch manche andere Fragen über die griechische Musikschrift, die durch die angeführte Schablone in einer mehr anschaulichen Weise als sonst behandelt werden können; auf diese gedenke ich in einem anderen Artikel zurückzukommen.

Zum Organum Crucifixum in carne

Von

P. Wagner, Freiburg-Schweiz

Es war zuerst nicht meine Absicht, über die S. 54 ff. des laufenden Jahrganges veröffentlichten Organa mich des nähern auszulassen. Da sie aber im darauffolgenden Hefte des Archivs so warme Freunde gefunden haben, erscheinen einige weitere Bemerkungen über ihre geschichtliche Bedeutung nicht unangebracht. Ich beschränke mich hier[1]) auf das Organum „Crucifixum in carne", stelle es aber in seinen vollständigen musikalischen Zusammenhang, weil das zu seinem Verständnis notwendig ist und um den positiven Ertrag der Auseinandersetzung zu erhöhen.

Wer sich etwas in der römischen Liturgie umgesehen hat, weiß, daß die heutige Karsamstagsmesse in Wirklichkeit die ursprüngliche Messe der Osternacht ist, die auf den vorhergehenden Tag gelegt wurde. Darum singt der Zelebrant noch heute in der ersten Oration: „Deus qui hanc sacratissimam noctem . . .". So verhalten sich bereits die ältesten gesanglichen Denkmäler der gregorianischen Liturgie. In dieser Karsamstagsmesse, also bereits am Vormittag, erklingt auch wieder, nach wochenlangem Schweigen, das frohe Alleluia, diesmal von Zelebranten am Altar selbst angestimmt. Dem entsprechen nun auch andere liturgische Zeremonien, die an die Auferstehungsfeier angeschlossen wurden: die mit Gesängen ausgestattete Prozession, die dann in der Osterwoche wiederholt wurde[2]), aber auch die mehr volkstümliche Feier des Osterspieles. Mancherorts wurde sie in der Osternacht oder am Ostermorgen im Anschlusse an die Matutin begangen, anderswo aber bereits am Abend des Karsamstags, und so ist es noch heute in vielen deutschen Kirchen Brauch; in der St. Antoniuskirche zu Zürich z. B. findet die ergreifende Auferstehungsfeier am Karsamstagabend um 7 Uhr statt.
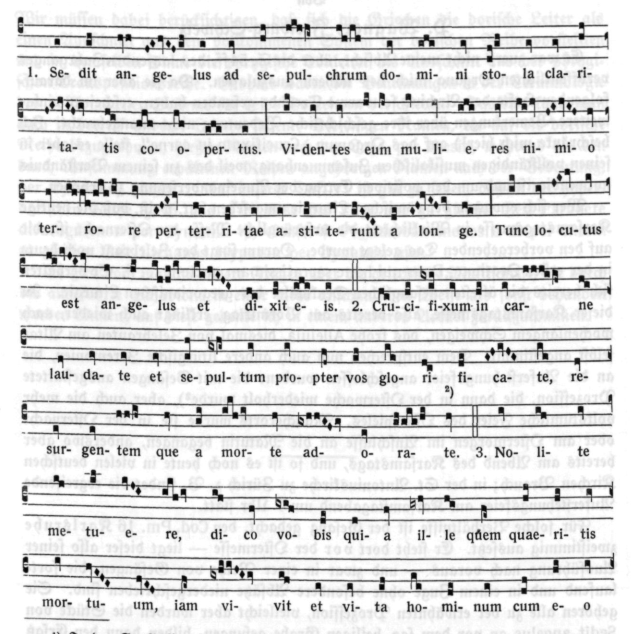
Für solche Verhältnisse ist der Gesang gedacht, den Cod. Pm. 16 Karlsruhe zweistimmig aussetzt. Er steht dort vor der Ostermesse — liegt dieser also seiner Ausführung nach voraus — und zwar in einer Reihe von Gesängen, die fortlaufend und in einem Zuge ohne besondere Absätze niedergeschrieben sind. Sie gehören alle zu der erwähnten Prozession, vielleicht aber wurden die Stücke von Sedit angelus an vor dem sog. heiligen Grabe gesungen, bilden dann den Ersatz

[1]) Die von Ludwig S. 245 erwähnten zwei Singweisen zum Weihnachtsalleluia ℣. Dies sanctificatus sind in Bd. III. meiner „Einführung in die greg. Melodien" S. 399 veröffentlicht.

[2]) Das Graduale Sarisburiense der Londoner „Plainsong and Mediaeval Music Society" (Handschrift des 13. Jahrh.) führt pl. 243 die Ant. Sedit angelus und den ℣. Crucifixum in carne an unter der Rubrik: ad processionem in eundo ad fontem dicitur cotidie usque ad sabbatum (post Pascha).
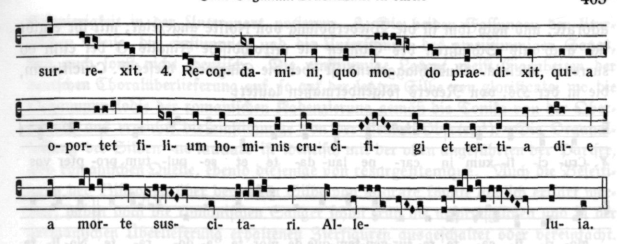
oder das Gegenstück zu der anderswo üblichen ausführlicheren Auferstehungsfeier[1]). Dieser wirkliche oder ideelle Zusammenhang mit den dramatischen Osterfeiern verleiht unserem Organum eine besondere Bedeutung.

Den Beginn macht der Prozessionsgesang Salve festa dies, von dem aber nur ein Teil mit (gotischen) Noten auf Linien notiert ist; die Fortsetzung ist mit kleinen Neumen ohne Linien versehen. Ich kann diesen Gesang hier übergehen. Dann folgen die für uns wichtigen, daher hier abgedruckten Stücke, deren Texte ich mit einer modernen Interpunktion versehe und numeriere. Unmittelbar dahinter, aber mit einer neuen Zeile beginnend, folgt der zweistimmige Gesang Crucifixum in carne, der hier nicht zum zweiten Male abgedruckt zu werden braucht.



[1]) In der St. Galler Hs. 339 (10. Jahrh.), Ausgabe der „Paléographie musicale" I, p. 75, steht unser Gesang unter der Rubrik: Dominica sancta ad processionem, ähnlich in Cod. 391, Ausgabe der „Pal. mus." p. 231 In die resurrectionis ad processionem. Hier folgt die Ant. Sedit angelus mit den andern Stücken auf die bekannte am Grabe gesungene Interrogatio: Quem quaeritis usw. und die Responsio: Jesum Nazarenum usw., gehört also zur dramatischen Auferstehungsfeier, wenigstens zu deren Vorläufern.
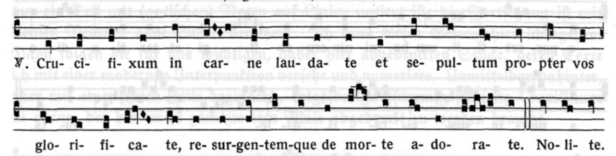
[2]) Die etwas undeutliche Schreibung der Noten wird durch die Wiederholung der Figuren nachher bei suscitari klargestellt.



Die melodische Fassung dieser Stücke bietet allerlei Bemerkenswertes. Im allgemeinen herrscht der Charakter der G-Tonart vor. Gleich das Sedit angelus (Nr. 1) ist eine echt mixolydische Singweise, und zwar entwickelt es sich meist in authentischer Art; bei locutus erscheint sogar die Oktave der Finalis, bei stola aber deren Unterquarte, ebenso wirkt die Schlußgruppe bei dixit eis mehr plagal. Die Höhenbewegungen — Videntes bis terrore und Tunc bis angelus — stehen ohne Zweifel im Dienste des Ausdruckes, das außerordentliche Geschehen soll damit versinnbildlicht werden. Mixolydisch klingt auch das Alleluia am Schluß von Nr. 4 und zwar wieder authentisch.

Was aber zwischen Nr. 1 und dem Alleluia liegt, weicht merklich davon ab. Bereits zu Beginn des Crucifixum (Nr. 2) wird die Stufe ♭ ergriffen und damit die melodische Linie in eine Bahn gelenkt, die den Eindruck eines in die Oberquarte transponierten plagalen Dorisch (II. Ton) macht. Ins Gedränge käme man freilich an den Stellen, wo in der vorliegenden Notierung die Stufen ♭ und ♮ nahe aneinanderrücken, wie bei a morte adorate, dico vobis quia ille usw. Hier würde bei der Rücktransposition in die Unterquarte neben dem Ton f der Ton fis sich einstellen. Auch die Finaltöne einzelner Stücke könnten Schwierigkeiten bereiten. Nr. 3 würde zwar mit dem tiefen D schließen, diesem aber kurz vorher ein fis vorausschicken, was sich mit einem plagalen Dorisch nicht vereinen läßt. Die Kadenz am Schlusse von Nr. 2 bei adorate ist nur eine Teilkadenz, wie aus dem Schlusse von Nr. 4 hervorgeht, wo sie wiederholt wird, aber gefolgt von dem die wirkliche mixolydische Kadenz herstellenden Alleluia. Man möchte aus solchen Gründen von einer Transposition absehen, die vorliegende Notierung als die ursprüngliche und das häufige ♭ als zufällige Durchbrechung des mixolydischen Charakters annehmen. Oder soll man der modalen Eigenart dieser Stücke so gerecht werden, daß man sie einer Tonart von G zuweist, die zum Teil die große Terz ♮ (hexachordum durum), zum Teil die kleine ♭ (hexachordum molle) verwendet? Das wäre eine seltsame Mischung von Elementen des nachguidonischen Tonsystems. Die Lösung bringen andere ältere Quellen, z. B. die Pariser Hs. 1235 nouv. acquis. (Graduale aus Nevers und geschrieben im 12. Jahrh). Sie enthält unsere Stücke fol. 128ff. in etwas anderer Folge. Die Ant. Sedit angelus läßt hier den Worten et dixit eis unmittelbar und ohne neuen Absatz, auch nicht mit dem Zeichen ℣. versehen, die Worte nolite metuere bis surrexit folgen, fügt aber diesem das Alleluia hinzu. Erst dann erscheint als ℣ derselben Antiphon das Stück Crucifixum in carne bis

adorate, und nach ihm ist die Wiederholung von Nolite angezeigt; mit ihr ergibt sich auch als Schlußton des Ganzen die mixolydische Finalis G bei cum eo surrexit alleluia. Ausschlaggebend ist aber die Singweise dieses ℣. Crucifixum, die in der Hs. von Nevers folgendermaßen lautet:



Dieser Vers ist hier eine Stufe höher notiert und entwickelt sich in der gewöhnlichen Lage des authentischen Mixolydisch. In der Karlsruher Hs. wie in andern Quellen deutscher Herkunft, so im Codex Bohn der Stadtbibliothek Trier, steht also dieser Vers (Crucifixum in carne bis adorate) und der andere ℣. Recordamini, der dieselbe Melodie hat, in einigen Quellen auch unmittelbar darauf folgt wie im Graduale Bohn, eine Stufe zu tief. Wie ist aber diese Rückung in die Untersekunde zu erklären? Vielleicht war der Schreiber, auf den diese Überlieferung unmittelbar oder mittelbar zurückgeht, gewohnt, die melodische Linie auf der ersten Silbe von Crucifixum mit einem fallenden Halbtonintervalle zu beginnen, während sonst, wie auch in dem Graduale von Nevers in Paris diese Silbe nur einen einzigen Ton besitzt. Das Halbtonintervall ließ sich aber nur als F-E notieren, nicht von G aus, und damit geriet die melodische Linie eine Stufe zu tief.

Dieser ℣. Crucifixum ist also in der Karlsruher Hs. zweimal notiert, das erstemal wie oben in einstimmiger Fassung und das zweitemal um eine Organalstimme bereichert. Ohne Zweifel war die zweistimmige Ausführung des Crucifixum in carne ins Belieben der Sänger gestellt; wurde sie gewählt, so trat sie an die Stelle des einstimmigen Satzes. Eine derartige Ausführung mehrstimmiger Partien inmitten einstimmiger Umgebung ist bekanntlich lange Zeit die Regel geblieben. Daß aber der zweistimmige Satz nur als Nachtrag, nicht als wesentlicher Bestandteil der vorgeschriebenen Gesangsfolge und innerhalb dieser notiert wurde, scheint dafür zu sprechen, daß auf solchen Schmuck nicht allzuviel Gewicht gelegt wurde und stimmt mit dem überein, was andere Quellen deutscher Herkunft aus dem ausgehenden Mittelalter über die Pflege des mehrstimmigen Gesanges in den Gottesdiensten bekunden. Der Organumsatz sollte eine Würze der liturgischen Osterfeier bilden, vielleicht sogar eine Konzession an das christliche Volk, das während der Prozession zum hl. Grabe oder an demselben nicht nur eine besondere Augenweide, sondern auch einen Ohrenschmaus verlangte.

Lehrreich ist der Vergleich des Organumsatzes mit der einstimmigen, choralischen Fassung des Crucifixum in carne. Die letztere erscheint im zweistimmigen Satze mehrfach umgestaltet. 1. Sie ist hier in die Unterquarte versetzt mit dem Grundton D, und hier wirkt sie hypodorisch (II. Ton). Offenbar war für die zweistimmige Ausführung eine tiefere Lage der liturgischen Weise erwünscht, damit die andere Stimme, die höhere, mehr zur Geltung käme; sie ließ sich aber ohne

Schwierigkeit in der Unterquart notieren. 2. Die beiden Fassungen der liturgischen Weise, die einstimmige und die Unterstimme des zweistimmigen Satzes, sind auch sonst nicht identisch. Die einstimmige Lesart weist Eigenheiten der deutschen Choralüberlieferung auf, so auf der letzten Silbe von glorificate, wo die Organummelodie der romanischen Kadenzierung gemäß die Tonika von der Obersekunde aus erreicht, die einstimmige von der kleinen Oberterz[1]). Die Organalfassung der Silben -ne laudate ist identisch mit der oben angeführten der Pariser, also romanischen Quelle, ebenso diejenige von resurgentemque. Auch die Beseitigung der Bistropha über der ersten Silbe von adorate könnte ähnlich erklärt werden; haben doch die romanischen Sänger schon früh die ursprünglichen und in der germanischen Überlieferung erhaltenen Zierfiguren ausgeschaltet oder vereinfacht. Aus alledem muß man schließen, daß der zweistimmige Satz der Karlsruher Hs., obschon auch er in deutscher Notenschrift geschrieben ist, nicht über die vorher notierte einstimmige Fassung „komponiert" ist, sondern aus einer andern, und zwar einer französischen Quelle stammt. Wie auch Ludwig S. 245 betont, kommt unser Organum bereits in älteren Pariser Quellen vor.

Die in Virgae auseinandergelegte Unterstimme und die in einer Art contrapunctus floridus einhergehende Oberstimme müssen in einem etwas naturalistischem Zwiegesang ausgeführt worden sein. Für ausgeschlossen erachte ich eine Ausführung nach der Modustheorie des 12. und 13. Jahrhunderts oder den frankonischen Mensurregeln. Ich glaube vielmehr, daß sowohl die modale als die frankonische Messung die französische Nota quadrata zur Voraussetzung haben und für die deutschen Noten des ausgehenden Mittelalters im allgemeinen nicht gelten und verwendet werden können. Hier handelt es sich um eine ganz primitive Mehrstimmigkeit, in der einer in lauter langen Noten einhergehenden Unterstimme in der Oberstimme beliebig lange Figuren zugesellt sind. Der Versuch einer genaueren

---

[1]) Vgl. darüber meine „Einführung in die greg. Melodien" II² S. 445 ff.

[2]) Ich gestatte mir bei dieser Gelegenheit einige Bemerkungen zn einem andern zweistimmigen Satz alter Zeit. Das zweistimmige Stück Ut tuo propitiatus in der Bodlejana zu Oxford (Cod. 572 Bodley, veröffentlicht von der „Plainsong and Mediaeval Music Society" in „The Musical Notation of the Middle Ages" pl. XVIII und in der Early English Harmony pl. I), nach Wooldridge Oxford History of Music I, p. 91) aus dem 11. Jahrh. stammend, jedenfalls mit dem Troparium von Winchester das älteste Denkmal englischer Mehrstimmigkeit, welches auch Fleischer (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VI S. 428), Riemann (Handbuch der Musikgeschichte I, 2 S. 140) und Nagel (Musikgeschichte Englands I, S. 130) untersuchten, hat zum Text den Schlußteil eines Hymnus auf den hl. Stephanus, der nach Dreves-Blume Analecta Hymnica XLVIII S. 83 und „Ein Jahrtausend christlicher Hymnendichtung" I S. 173 mit einigen Varianten und Oratio genannt) von Eusebius, Bischof von Angers († 1081) verfaßt ist. Der Text wurde auch als liturgisches Responsorium komponiert und findet sich als solcher in englischen und französischen Hss., so in der englischen, die dem Antiphonale Sarisburiense zugrunde liegt pl. 61 als Hymnus und im Pariser Cod. nouv. acquis. 1235 fol. 152. Dabei erhielten die Worte Ut tuo propitiatus ff. im Responsorium die vielgebrauchte responsoriale Psalmodie des I. Modus, deren gewöhnliche französisch-englische Fassung in meiner „Einführung in die greg. Melodien" III, S. 190 abgedruckt ist; sie bildet die Unterstimme des zweistimmigen Satzes, der demnach den Vers eines Feiertagresponsoriums darstellt, was auch Ludwig (in Adler's „Handbuch der Musikgeschichte", S. 145) bemerkt hat. Übrigens ist das von Fleischer nicht erklärte „rätselhafte" Zeichen", das auch Riemann völlig mißverstand, der sich dadurch zu einer Versetzung des mehrstimmigen Satzes in die Oberterz verleiten ließ, nichts anderes, als der aus der Neumenschrift bekannte Oriscus oder Strophicus, die portamentoartige Überleitung einer Hauptnote zur nächsten, die später als einfache Verlängerung ausgeführt wurde. Für die melodische und rhythmische Deutung des englischen Organums ist die Herkunft der Unterstimme in der Psalmodie von Wichtigkeit.

Mensurierung der einzelnen Notenwerte wird selbst bei starken Korrekturen der Gruppierung Schwierigkeiten gegenüberstehen.

Ist es ein Zufall, daß in der Karlsruher Hs. nur die untere Stimme des Organumsatzes Text hat, nicht aber auch die obere, Organalstimme? War nur die untere zum Singen bestimmt, die obere zum Spielen? Die zahlreichen Ziernoten in der Organalstimme, die freilich im Drucke S. 54ff. nicht wiedergegeben werden konnten, sondern dort als gewöhnliche Quadratnoten erscheinen, sprechen für eine vokale Ausführung auch der Oberstimme, denn sie haben den Gesang zur Voraussetzung. Wie dem auch sei, ich werde wohl recht behalten, wenn ich das Organum Crucifixum in carne als Beispiel einer sehr rückständigen zweistimmigen Ausführung einer liturgischen Melodie bezeichnete, und hoffe zum Beschluß, daß auch die gegenwärtigen Darlegungen nicht ganz ohne Nutzen sein mögen.[2]) (Die Fußnote [2]) siehe Seite 405.)

Die Methodik im Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des 17. Jahrhunderts [1]

Von

Eberhard Preußner, Berlin

Einleitung

In unseren Tagen der Schulmusikreform dürfte dem Thema Schulgesang früherer Zeiten besonderes Interesse entgegengebracht werden, besaß doch das 16. und 17. Jahrhundert noch das, was wir heute wieder erstreben: Innige Verschmelzung der Schulmusik mit dem praktischen Musikleben. Das gesamte musikalische Schaffen und Wirken wuchs damals aus dem vorbereitenden Boden der Schulmusik. So kann auch die rein geschichtliche Betrachtung der Musikentwicklung dieser beiden Jahrhunderte nur dann vollständig sein, wenn der Einfluß und die Bedeutung der Schule für das Musikleben dieser Zeit gewürdigt ist.

Die Blütezeit des Schulgesanges im 16. Jahrhundert kennen wir durch die verdienstvolle Arbeit von Friedrich Sannemann, „Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts" (Berlin 1904). An weiteren Vorarbeiten sind die wertvollen Studien zur Geschichte des Schulgesanges zu nennen, die in dem umfassenden Werke von Johannes Rautenstrauch, „Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen" (Leipzig 1907) enthalten sind. Aufgabe dieser Arbeit war es, eine bisher fehlende Schilderung des Schulgesanges im 17. Jahrhundert in den evangelischen Lateinschulen Deutschlands zu geben, also die von Sannemann gesponnenen Fäden aufzunehmen und weiterzuführen.

I. Die methodischen Grundprinzipien im Lehrgang

An den Eingang dieser Untersuchung sei eine kurze Betrachtung über das allgemeine Verhältnis von Lehrer und Schüler gestellt. Es ist auffallend, daß in

---

[1]) Die vorliegende Studie, die einen Auszug aus einer größeren von meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Georg Schünemann angeregten Arbeit über den Schulgesang im 17. Jahrhundert darstellt, mußte sich auf eine zusammenfassende Schilderung der methodischen Grundprinzipien und des theoretischen und praktischen Lehrgangs beschränken. Die eingehende Darstellung der Umwälzung des gesamten Lehrstoffes, veranlaßt durch die Entwicklung der Musik im 17. Jahrhundert, mußte hier also fehlen. Das betrifft vor allem die Kapitel: Solmisations- und Abc-Methode, Entwicklung der Cantus genera und der Moduslehre zum modernen Dur und Moll und die Stimmbildungslehre. Diese Kapitel bilden den I. Teil meiner Dissertation „Die Methodik im Schulgesang der evangel. Lateinschulen des 17. Jahrhunderts". Manuskript auf der Universitätsbibliothek Berlin.

der Zeit des Dreißigjährigen Krieges mit seinen Folgeerscheinungen sittlicher Verwilderung doch in der Erziehung der Jugend im allgemeinen bei den Kantoren eine durchaus ideale Auffassung vorherrschte und oft eine Art Vertrauensstellung zwischen Lehrer und Schüler zu finden ist, die in Erstaunen setzt. Überall wird betont, daß der Schüler Freude am Musikunterricht haben soll, während „Ekel" ihn am Lernen hindert. Als Beispiel sei nur der Berliner Kantor Johann Crüger angeführt, der schreibt: „Der Knabe muß mit Lust singen. Mit Gewalt und Schlägen richtet man schwerlich etwas aus." Ebenso vorbildlich ist das Bestreben der Kantoren, ihre eigene Person ganz zurückzustellen und allein Nutzen und Vorteil der Schüler im Auge zu haben. Jede Sucht nach Ruhm verwirft der Kantor des 17. Jahrhunderts von vornherein[1]). Ein Bild, wie der Lehrer freundschaftlich mit seinen Schülern zusammenlebt, entwirft der Pastor Mithobius[2]) aus den Tagen seiner Schulzeit, indem er von seinem Kantor Henricus Sartorius, dem späteren Rektor der Domschule zu Ratzeburg, voll ehrfürchtiger Begeisterung schreibt:

„Ach, wie offt hat er die meiste Christ-Nacht / die Neujahrs-Nacht / und sonderlich die Charfreytags-Nacht mit seinen Discipulis gewachet / und sie mit lauter heiligen meditationibus, Gesängen / Gebeten / und andern heiligen Übungen zugebracht / und wer an dem H. Oster-Morgen um drey Uhr / wenn es noch finster war / wie die H. Maria durch geistliche Betrachtungen mit ihm zum Grabe Christi sich verfügete / der war der Liebeste."

Aus dieser Schilderung des Betens und Singens an den kirchlichen Feiertagen läßt sich bereits erkennen, daß der kirchliche Einfluß im Schulgesang des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt. Es ist eins der vielen Verdienste Luther's gewesen, daß er bei seinem Reformationswerke die Musik als Bundesgenossin behielt und den Unterricht in dieser Kunst von allen Schulen verlangte. Luther's Aussprüche über die Musik finden sich noch in zahlreichen Kompendien das ganze 17. Jahrhundert hindurch[3]), und es ist selbstverständlich, daß ein Ausspruch wie der folgende seine starke Wirkung auf den Schulgesang ausüben mußte, zumal ein sehr großer Teil der Kantoren Theologen waren:

„Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musica, dieser ist der Satan sehr feind. Sie ist das beste Labsal eines betrübten Menschens, dadurch das Herz wieder zufrieden wird, sie ist eine Zuchtmeisterin, so die Leute sanfftmüthig macht. Musicam habe ich allezeit lieb gehabt, wer die Kunst kann, ist guter Arth; sie ist eine schöne herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologiae, ich wollte mich meiner geringen Musica nicht um ein großes verzeihen; die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie macht fein geschickte Leute[4])."

---

[1]) Der Kantor zu Zeitz Nikolaus Gengenbach schreibt z. B.. „Memento quaeso ... non praeceptoris gloriam, sed discentium necessitatem et utilitatem respiciendam."

[2]) Mithobius: „Psalmodia Christiana Gründliche Gewissens Belehrung . . ." Bremen 1665, S. 52ff.

[3]) Z. B. noch bei Christian Hofmann (Kurze Anweisung zur Singekunst 1692) heißt es in der Vorrede: „Lutherus ad Lud. Senflium scribit: Non dubitans affirmare possum, nullam esse artem, quae possit, excepta Theologia, Musicae aequari."

[4]) Luther, Brief an Senfl, aus Coburg, vom 4. Okt. 1530. Vgl. Rautenstrauch, a. a. O., S. 3 (siehe auch Förstenau und Bindseil: „M. Luthers Tischreden". Berlin 1848, Bd. IV.

So entsteht die Auffassung jener Zeit, daß die Beschäftigung mit der Musik Pflicht ist, da ein frommer Mensch Gott im Gesange loben muß. Kirche, Musik und Schulgesang sind im 17. Jahrhundert unzertrennbare Begriffe. Der Schülerchor singt bei allen Gottesdiensten in der Kirche, die Literatur im Schulgesang besteht aus kirchlichen Gesängen, die Pastoren visitieren den Unterricht, halten Predigten über die Musik[1]), Theologen sind Kantoren, die Kirche steht überhaupt im Mittelpunkt des menschlichen Lebens. Der Mensch lebte in der Kirche, und zwar oft im alltäglichsten Sinne, indem er in dem Gotteshaus ebenso Würfel spielte wie aus dem Schulhaus die Bänke holte und auf dem Friedhof die Nacht hindurch zechte und lärmte[2]). Im 18. Jahrhundert beginnt sich allmählich der Bruch zwischen Kirche und Musik zu vollziehen, der für den Schulgesang die schwersten Folgen zeitigen sollte. Im großen und ganzen ist für das ganze 17. Jahrhundert noch jene alte Wechselwirkung von Kirche und Musik festzustellen, und so vertreten alle Kantoren den Standpunkt, die Musik sei eine Gotteskunst, die jeder Knabe erlernen müsse. Diese Ansicht geben sie in zahlreichen Aussprüchen kund. So betrachtet der Kantor in Frankfurt a. d. O. Bartholomäus Gesius als oberstes Gebot der Musikerziehung: Die Musik darf man nicht lehren, um den Begierden der Menschen zu frönen, sondern um glühende Bitten für die Erhaltung der Kirche zu Gott zu senden[3]). Auch Johann Crüger lehrt, die Musik sei eine Gotteskunst, und schreibt weiter:

> „Deshalb weil die Musik eine Himmelsfreude ist, soll die studierende Jugend sie fleißig treiben. Sie macht das Gemüt fröhlich und ist auch ein schönes ornamentum eines gelehrten Mannes[4])."

Diese religiöse Einstellung des Unterrichts läßt sich bis zum Ende des Jahrhunderts verfolgen, wo der Hildesheimer Kantor Johann Caspar Lange sein Kompendium 1688 „cum Deo" beginnt, Christian Hofmann (1692) „unter dem Schutze Jesus" lehrt und auf dem Titelbilde des Lehrbuches von Johann Quirsfeld sich der schöne Vers findet:

> „Was hier in dieser Weldt des Menschen Stimme singet
> Ist nur der kleinste Strahl von dem, was dort erklinget."

Interessant ist es, wie sich der Kantor des 17. Jahrhunderts bereits bewußt ist, daß er gerade durch den Musikunterricht auf die Seele des Kindes einwirken kann. Der Rektor der Braunschweiger Schule Carolus Bumannus schreibt im

[1]) Mithobius, a. a. O., S. 153ff. bringt drei Predigten über die Musik, gehalten zu Otterndorf 1661/62. 1. Predigt: Wie die Musica anzustellen und zu bestellen sey. 2. Predigt: Was uns für Ursachen zur Musik anhalten sollen. 3. Predigt: Womit die Musik-Feinde widerleget werden.

[2]) Eine diese Zustände grell beleuchtende Schilderung findet sich bei Muscovius im 2. Teil des „Bestrafft. Mißbrauch ... 1694": „Von dem Mißbrauch und Excessen die auff Kirchhöffen und in Schul-Wohnungen begangen werden / und von dem Beweiß / daß die ietzigen Missetathen Sodom übertreffen." S. 102ff. schreibt er davon, wie sie auf den Gräbern wie die Irrsinnigen herumtoben und dazu in den Schulen die Musikanten „auff den Kessel-Pauken und Trommeten biß gegen den Tag spilen".

[3]) Gesius, Synopsis Mus. 1615: „Non enim propterea in musicae studio incumbimus, ut vel levitati vel furiosae hominum cupiditati serviamus; sed ut ardentes pro conservatione Ecclesiae, in qua felicitatem ac salutem nostram ceu cardine quodam verti pagina sacra testatur, ad Deum preces effundamus ..."

[4]) Crüger, Musicae practicae praecepta 1660, Vorrede.

Kompendium von Magirus, daß man weit mehr auf die Seele zu achten habe als auf den Körper; denn gerade die „Krankheiten der Seele" seien zahlreich und ebenso wie durch „Philosophia moralis" durch die Musik zu heilen, die unsere Sitten (mores) bilde und also zugleich heilsam und ergötzlich[1]) sei. Deshalb fordert der Rektor die Schüler auf, fleißig im Musikunterricht zu sein. Eine ähnliche, von altersher erkannte Auffassung vertritt Gesius, bei dem es heißt, daß keine andere Kunst so leicht und schnell die Natur des Menschen bewegen und ändern könne, indem sie die Traurigen froh stimme und das Brutale besänftige, wie die Musik[2]). Überall herrscht die Ansicht, daß die Musik eins der besten Erziehungsfächer der Jugend ist, daß sie eine Zierde des gelehrten Mannes bildet und ein Unterricht in ihr notwendig ist, damit die Jugend später „Kirche, Staat, Schule und Vaterland genüge"[3]).

Die Musik wurde neben dieser praktischen Seite des Singens in der Kirche aber auch vom rein theoretischen, verstandesmäßigen Gesichtspunkt aus betrachtet, und zwar in solchem Maße, daß die Musik im allgemeinen keine Kunst (ars), sondern Wissenschaft (scientia, doctrina) genannt wird. Die Musik gehört zur Philosophie und ist hier wieder eine Unterabteilung der Mathematik, ist also eine Disziplin wie diese; das war die im Schulunterricht herrschende Ansicht, die der Einteilung in das Quadrivium Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik entsprach. Auch Mich. Praetorius nennt die Musik „scientia et disciplina"[4]), und wenn auch vereinzelt Zweifel auftauchen, ob die Musik nicht eher eine Kunst als Wissenschaft[5]) sei, so betrachtet man sie im Schulgesang zunächst weiter als reine scientia[6]), bis gegen Ende des Jahrhunderts beide Anschauungen verbunden werden und man von der Musik als „ars et scientia" spricht[7]). Diese von der Antike überkommene mathematische Einstellung des Musikunterrichtes zeigt sich nicht nur darin, daß die Kantoren oft zugleich Mathematiker sind wie Seth Calvisius und Baryphonus und daß auf die Lehre der Proportionszahlen im Intervallen-

---

[1]) Magirus 1596, Vorrede: Equidem longe maiore studio animus curandus est, quam corpus, cum multo plures sint animi morbi, qui dies noctesque mentes nostras exedunt, quam corporis, quibus nec minus Musica medetur, quam Philosophia moralis ... At tam est ea (Musica) delectabilis quam salubris. Quod cum ita sit, honesti et optimae spei adolescentes et pueri, etiam atque etiam vos monitos volo, ne hanc artem abiciatis.

[2]) Gesius a. a. O. 1615, Vorrede: „Ac nulla fere ars est, si omnes disciplinas liberales accuratius insiderare velimus, quae hominum naturae magis conveniat, eamque facilius ac citius movere ac flectere possit. Nec tantum homines harmoniis suavissimis delinitos gaudere, videre ac labores susceptos facilius sustinere: sed bruta etiam animalia et feras ipsas musicis sonis demulceri ac cicurari experimus."

[3]) Walliser, a. a. O., Vorrede: „... Ecclesiae aliquando, Reique publicae, Scholae ac Patriae charissimae satisfacere."

[4]) Mich. Praetorius, Syntagma musicum III. S. 11 (Vorrede): „... Damit nach dem Exempel der Italorum auch in Germania nostra patria die Musica gleich als andern scientiae und Disciplinae nicht allein excoliret, besondere auch propagiret und zu Gottes einigem Lob und Preiß / auch Gottfürchtigen Hertzen / selbiger Recreation und Ergötzligkeit, weit ausgebreitet werden möge."

[5]) Vgl. Calvisius, Exerc. III. Frage II: An sit ars Musica an scientia? Calvisius bleibt unparteiisch ... „Philosophorum est disquirere, quaenam artium et scientiarum sit propria differentia, ego me arcanis ipsorum non immisceo, et hanc quaestionem in medio relinquo."

[6]) Vgl. z. B. die Disputatio 1634 von Georg Wolff: „Musicam non esse artem, sed scientiam, ex eo liquet ..."

[7]) So z. B. Lange, a. a. O.

unterricht so großer Wert gelegt wird, sondern sie ist in dem ganzen theoretischen Lehrgang des Musikunterrichtes mit seinen lehrsatzähnlichen Definitionen zu Beginn jedes neuen Stoffes bis hin zu den Figuren, Tabellen und der schematischen Darstellung zu beobachten. Diese Eingliederung der Musik als Unterabteilung der Mathematik in die Reihe der philosophischen „Disciplinae", der kirchliche Einfluß und die geschilderte hohe Auffassung des Lehrers von seinem Beruf als Musiklehrer der Jugend geben dem ganzen Schulgesang des 17. Jahrhunderts das Fundament, auf dem man nun den Unterricht, Theorie und Praxis, aufbaut.

Der theoretische Unterricht in der Musik ist in den Kompendien zusammengefaßt in sogenannte Praecepta, Vorschriften oder Regeln, die im 16. Jahrhundert sowohl wie bis zum Ende des 17. Jahrhunderts für unbedingt notwendig als Grundlage gehalten werden. So schreibt 1572 der Übersetzer von Faber's Kompendium, Christoph Rid: „In der Schulordnung steht, daß die praecepta der Music gantz kurtz und fürnehmlich nach notwendigen gegebenen Praeceptis usus getrieben wird", und noch 1688 heißt es bei jenem ganz modern gerichteten Kantor Johann Caspar Lange:

„Gleichwie aber in allen Wissenschaften und Künsten nichts beständiges kan außgerichtet und fort gebracht werden / wenn nicht gewisse Praecepta und Regulen vorhanden / auff welche man sich alle wege gründen und verlassen könne; also habe auch auff unterschiedliches Anhalten ... gegenwärtige Praecepta Musica nach heutiger leichtesten kürtzesten und manierlichsten Art der lieben Jugend zum besten wollen zusammen tragen und auffsetzen / nach welchen sie die liebliche Singekunst recht möge begreiffen /erlernen/ und nützlich practiciren ..."

Alle Kantoren unterrichten also nach gewissen Praecepta, die aber in der äußeren Reihenfolge ganz verschieden sind, so daß der eine Kantor mit der Erklärung der Noten beginnt, der andere mit den Silben, wieder andere mit den Claves. Jeder Lehrer verspricht, eine Methode zu geben, die anders und besser sei als die früheren; so entsteht zunächst das Bild größter Verschiedenheit, und es scheint fast, als hätte Lippius recht, wenn er sagt, er kenne unter 100 Büchern keins, das methodisch gut geschrieben sei[1]). Bei näherer Betrachtung der Kompendien stellt sich aber heraus, daß diese Verschiedenheit eine mehr äußerliche ist, und daß die methodischen Grundansichten bei den Kantoren des 17. Jahrhunderts im allgemeinen die gleichen sind. Zunächst fällt das an sich selbstverständliche Gebot auf, verständlich zu sein und sich im Unterricht ganz nach dem Begriffsvermögen der Knaben zu richten. So verurteilt der Kantor Eucharius Hofmann die alten Bücher, die er nennt, „obscurius quam pro captu puerorum aut concisius aut prolixius etiam quam e re sit discentium". Kretzschmar will seinen Schülern alles Schwierige aus dem Wege räumen[2]), und Gengenbach weist den Vorwurf, er habe zu kindlich geschrieben, mit den Worten zurück: „Memento quaeso cum pueris puerilia esse tractanda", wodurch er sich zu dem vorbildlichen Satz bekennt: Der

---

[1]) Lippius, Synopsis Mus. 1612, Vorrede: „... Nullum itaque inter tot (ultra centum Authores Musicos) inveni, qui Musicam universam rite Methodicam, Perfectam et expeditam concinassent."

[2]) Kretzschmar, a. a. O., Vorrede: „Aggressi itaque praecepta recte et bene canendi breviter explanare, et scopulosam difficilemque materiam discipulis perviam facere ..."

gute Künste, nützliche Profession sehr hoch geschätzet werden...", berichtet Pratje[1]). Wenn dieser Lobspruch im Stile seines Jahrhunderts auch freigebig mit preisenden Wendungen umgeht, braucht er doch nicht gegenstandslos zu sein und kann immerhin als Anhaltspunkt dienen für die Annahme, daß Lübeck schon in Stade den geeigneten Boden für seine künstlerische Tätigkeit fand. Von besonderer Bedeutung war es für den jungen Künstler, daß er gleich bei seinem Dienstantritt über ein neues großes Orgelwerk verfügen konnte, dessen vortreffliche Disposition ihn zu frohen Taten angeregt haben wird.

Seit dem 14. Jahrhundert hatte Stade eine Kloster- und vier Stadtkirchen. Die älteste, heute noch vorhandene, war St. Wilhadi, die musikgeschichtliches Interesse dadurch beansprucht, daß sich in ihr schon um 1300 ein Orgelwerk befunden haben soll[2]). Außer dieser Kirche steht heute nur noch St. Cosmae et Damiani, die schon 1137 als „Capella" genannt wird[3]). 1659, fünfzehn Jahre vor Lübeck's Dienstantritt, ging sie bei einem furchtbaren Brande, der über 700 Häuser, das Rathaus und 14 Pfarr-, Witwen-, Organisten- und Küstenhäuser einäscherte, ganz in Flammen auf, wurde aber sofort wieder aufgebaut, so daß bereits 1661 die erste Predigt wieder stattfinden konnte. Seit dieser Zeit bildet die Cosmäkirche wegen ihres schönen, grünen Zwiebelturmes, der sich über der Mitte der kreuzförmig angelegten Schiffe erhebt, ein charakteristisches Wahrzeichen der Stadt. 1669 begann man, ein neues Orgelwerk einzubauen und beauftragte damit den Orgelmacher Barend Huß (Hueß) aus Glückstadt. Der Bau währte, sämtliche Verbesserungen und Vervollkommnungen eingerechnet, bis 1679[4]). Als Huß 1676 starb, übertrug seine Witwe dem Vetter ihres Mannes, Arp Schnitger (geb. 1648) die Fertigstellung sämtlicher unvollendeter Werke[5]), und es ist somit wahrscheinlich, daß das Werk in St. Cosmae in seiner im großen und ganzen noch heute bestehenden Gestalt von Schnitger stammt. Diese Annahme wird gestützt durch die Anlage der Disposition, die durchaus in der Art und Weise der späteren Werke dieses Meisters gehalten ist. 1688 wird Schnitger's Name denn auch mehrfach in den Rechnungsbüchern der Kirche genannt[6]).

Die Orgel hat folgende Disposition[7]):

I. Werck.	II. Brust.
1. Prinzipal 16′	1. Gedact 8′
2. Quintadena 16′	2. Quer-Flöte 4′ (heißt jetzt: Hohlflöte)

---

[1]) Altes und Neues, V. Sammlung, 1761.

[2]) „1322 Februar 16. Anno..., Juliane virginis, jurati sancti Wyllehadi de consensu consulum vendiderunt pro 10 marcis ad organa perficienda... Bertoldo etc. — Stader Stadtbuch von 1286, fol. 53.

[3]) Vgl. Jobelmann, a. a. O.

[4]) Rechnungsbuch St. Cosmae 1670—80.

[5]) Vgl. „Bijdragen tot de Geschiedenis van het Orgelmaken" von S. Meijer, Org. zu Groningen, in „Caecilia", Allgemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland, 1853, X, 9.

[6]) Von seinen zirka 140 Werken, die Meijer aufzählt, entfällt der größte Teil auf Nord- und Mitteldeutschland. Auch die Orgel der Stader Wilhadikirche stellte er fertig. Sie hatte 43 Stimmen auf drei Manualen und Pedal. — Huß muß schon 1673 gestorben sein; denn in den Rechnungsbüchern von St. Cosmae sind ab 1673 fortlaufende Zahlungen an die „Orgelbawersche" gebucht. — 1688 baute Schnitger auch eine Orgel für die Pancratiuskirche zu Stade, die 1733 nach Arbergen verkauft wurde.

[7]) Mitgeteilt von Mattheson im Anh. d. 2. Aufl. von F. E. Niedt's Musikalischer Handleitung, Hamburg 1721. — 1702, 1728 und 1782 wurde das Werk gereinigt und ausgebessert. Vgl. Rechnungsbücher St. Cosmae 1728 und 82.

I. Werck.	II. Brust.
3. Octava 8′	3. Block-Flöte 4′
4. Gedact 8′	4. Octava 2′
5. Octava 4′	[3. Nasat 1¹/₂′]
6. Rohr-Flöte 4′	[6. Sedecima 1′]
7. Nasat 3′	7. Tertian 2fach
8. Superoctava 2′	8. Scharff 3fach
9. Mixtura 9fach	9. Krumhorn 8′
[10. Cimbel 3fach][1])	10. Schallmey 4′ (1688 eingesetzt)
11. Trommete 16′	
12. Trommete 8′	
[13. Block-Flöte 4′]	

III. Rückpositiv.[2])	IV. Pedal.
1. Principal 8′	1. Principal 16′
[2. Quintadena 8′] (dafür 1864: Gamba 8′)	2. Sub-Baß 16′
3. Rohr-Flöte 8′	3. Octava 8′
4. Octava 4′	4. Nachthorn 1′
5. Wald-Flöte 2′	5. Octava 4′
[6. Sifflet 1¹/₂′] (Das. 1864: Hohlflöte 8′)	6. Mixtura 6fach
7. Sesquialtera 2fach	[7. Dulcian 16′]
8. Scharff 5fach	8. Posaune 16′
9. Dulcian 16′	9. Trommete 8′
10. Trichter-Regal 8′	[10. Cornet 2′]

[Ein Tremulante, Cimbelstern]
und 8 Bälge.

Zu beachten sind die vielen scharfen gemischten und die Minderheit der acht- und sechzehnfüßigen Labialstimmen im Pedal. Der Bestand von 4-, 2- und 1-Füßern ermöglichte ein Spiel mit obligatem Pedal, das in der norddeutschen Schule besonders oft angewandt wurde. Im „Werck" steht Quintadena 16′ für das seit 1700 gebräuchlichere Bordun 16′. Die norddeutschen Orgelbauer suchten vor 1700 durch ein weiter mensuriertes Quintadena 16′ dem Hauptwerk eine sechzehnfüßige Unterlage zu geben, die einen kräftigen, dabei kalten und gewissermaßen objektiven Ton gab, und nicht mit dem heute üblichen Register gleichen Namens verglichen werden darf. Besonders Schnitger liebte diese Zusammenstellung, die seinen Werken einen spezifisch herben Klangcharakter verlieh und sich trefflich den Kompositionen der norddeutschen Meister anpaßte (vgl. auch die erste Disposition der Hamburger Nicolaiorgel). An den späteren Abänderungen der Disposition läßt sich deutlich das Aufkommen eines neuen Klangideals erkennen. Ob es besser war, als das alte, mag dahingestellt sein. In neuester Zeit beginnt man endlich wieder, die ursprünglichen Dispositionen herzustellen, wie z. B. in der auch von Schnitger gebauten herrlichen Jacobiorgel in Hamburg, und somit den Intentionen der alten Orgelbauer gerecht zu werden.

---

[1]) Die mit eckigen Klammern versehenen Stimmen sind heute nicht mehr vorhanden. Sämtliche übrigen Stimmen stammen jedoch aus der ersten Zeit und tun nebst der alten Traktur noch ihren Dienst. 1916 wurde auf Veranlassung des Herrn Pastor Mohr-Stade, der ein gründlicher Kenner des Werkes ist, Äoline 8′ ins Rückpositiv eingebaut.

[2]) Das Rückpositiv ist in neuerer Zeit weggenommen und in die Orgel eingebaut worden, wodurch das Ansehen des Prospekts sehr gelitten hat.

Absatz 3, es soll „mit der Orgell zugleich dareingespielet werden". Prüft man aber die Absätze 1, 9, 10 und vor allem die Nachträge a und b, so wird es offensichtlich, daß die in Abs. 3 ausgesprochene Forderung für einen einzelnen, bestimmten Fall vorgesehen war: das Credo im Hauptgottesdienst wurde mit Orgelbegleitung gesungen. Im übrigen aber hatte die Orgel noch keineswegs die Bedeutung als Begleitinstrument des Gemeindegesanges, die Winterfeld ihr um 1700 zuschreiben möchte. Im Nachtrag b heißt es ausdrücklich, daß der Organist „alle Gesänge und Psalmen" (also nicht nur die vom Chor ausgeführten!) „vorher auf der Orgel" zu spielen und damit dem Kantor den Ton zu geben hatte, was nicht nötig gewesen wäre, wenn die Orgel den ganzen Gesang begleitet hätte.

Dafür erwuchsen dem Organisten andere wichtige Aufgaben bei der musikalischen Ausschmückung des Gottesdienstes, der nach der Lutherischen Deutschen Messe abgehalten wurde. Er hatte durch Präludien auf den Gesang vorzubereiten, um die rechte Stimmung für das zu singende Lied zu erwecken, und den Gottesdienst in entsprechender, würdiger Weise ausklingen zu lassen. An Sonn- und Festtagen und bei der Kommunion mußte er besonders Konzertstücke, „Moteten", einfügen, manchmal mit Begleitung von Instrumenten oder einer Singstimme. Es erhebt sich die Frage, was hier unter „Motet" zu verstehen ist. Es ist möglich, daß der Verfasser der Monita, allem Anschein nach ein Theologe, damit ganz allgemein das selbständige Hervortreten der Orgel, etwa in Form von Intonationen und Präambeln oder längeren Überleitungen zwischen den Gesängen gemeint hat. Aber es wäre auch noch anderes zu erklären. Um 1500 kam der Brauch auf, liturgische Melodien derart zu bearbeiten, daß der cantus firmus entweder durch ein stärkeres Register oder durch ein begleitendes Instrument hervorgehoben wurde, während ihn die anderen Stimmen imitierend umrankten. Gern nahm man dazu die alten Hymnen und Moteten, die ohne wesentliche Abänderung der melodischen Linie einfach auf die Orgel übertragen wurden. Im 17. Jahrhundert bildete sich bei den Organisten die Kunst heraus, eine Motette nach dem Generalbaß auf der Orgel zu spielen und sich dabei in allerlei Variationen zu ergehen. So mußte z. B. Matthias Weckmann, als er sich 1654 in Hamburg um die Organistenstelle an St. Jacobi bewarb, eine „Motette aus dem bloßen Generalbaß auf 2 Clavieren ... Variieren"[1]). Aus diesen auf die Orgel übertragenen Vokalstücken erwuchs in der protestantischen Kirche die Choralbearbeitung, deren Höhepunkte die Namen Pachelbel, Buxtehude und Seb. Bach bezeichnen. Wir werden nicht fehlgehen in der Annahme, daß es sich auch in unserem Fall des „Motets" um solche Choralbearbeitungen handelte. Vincent Lübeck hat zwei Werke dieser Gattung für Orgel hinterlassen, von denen sich besonders das größere zum Vortrag während der Kommunion eignete.

Nimmt man die in den „Monita" an den Organisten gestellten Anforderungen vor und um 1700 als bestehend an, so ergibt es sich, daß Lübeck schon im Rahmen des Gottesdienstes in Stade ein weites Betätigungsfeld für seine Kunst hatte. Außerdem konnte er sich an Sonn- und Festtagen und besonders in den Sonnabendvespern als Orgelvirtuos und Komponist entfalten. Zu diesem Zweck sind wahrscheinlich seine „freien" Orgelwerke entstanden.

---

[1]) Vgl. Smlbd. d. I. M. G. II, 1900/01, S. 88: Aufsatz von M. Seiffert.

Die Kantoren, mit denen er zusammen amtierte, sind in den Rechnungsbüchern nie namentlich genannt. Unter den Taufpaten der Lübeck'schen Kinder werden Hieronymus Motetius und Wetzel(ius) als Kantoren angeführt, beides unbekannte Namen. Von 1694 bis 1702 bekleidete Enewald Laurentius, den Mattheson „wohlverdient" nennt[1]), dieses Amt. Sein Nachfolger wurde 1702 (bis 1705) Adrianus Bohlen[2]), der von Gerber als fleißiger Kirchenkomponist gerühmt wird. Von seinen Werken hat sich indes nur eine Kantate erhalten[3]). Um 1712 war Christoph Otto Linden Stadescher Kantor.[4]) — Ähnlich wie in Flensburg gab es in Stade „Choralisten", die wohl den cantus planus zu besorgen hatten, und die „Symphoniaci", die die Figuralmusik ausführen mußten. Kurrende wurde von beiden Chören Mittwochs und Sonnabends gesungen. Außerdem hatten sie bei Hochzeiten und Leichenbegängnissen aufzuwarten, gingen auch auf Verlangen nach auswärts zur Beerdigung vermögender Personen. Über die Aufnahme in den chorus symphoniacus entschieden Kantor und Rektor der Lateinschule. Beim Brande von 1659 hatten mehrere der „Symphoniaci" den Verlust ihrer „Davidsharfen" zu beklagen[5]).

Mancherlei Anzeichen sprechen dafür, daß sich Vincent Lübeck schon während seiner Stader Zeit eines stetig wachsenden Ruhmes erfreute. Von seinem großen Schülerkreis, der durch des Meisters weitverbreitetes Ansehen als Orgelspieler bedingt war, ist schon die Rede gewesen. Aber auch als Orgelbausachverständiger und Komponist war er über die Grenzen der Stadt hinaus begehrt. Am 14. Februar 1693 wurde er nach Hamburg gerufen, um die neue Orgel Arp Schnitger's in der Jacobikirche zu begutachten[6]), am 30. Mai 1698 war er in Bremen, um die berühmte Domorgel desselben Meisters abzunehmen[7]). Bei diesen Anlässen kam er mit bedeutenden Kollegen wie Christian Flor aus Lüneburg, J. Schele aus Bremen und A. Kneller aus Hamburg zusammen. Bei manch anderen Orgelwerken der Herzogtümer Bremen und Verden mag Lübeck ebenfalls sein Gutachten abgegeben haben.

Mit Bremen sollte er auch als Komponist Verbindungen anknüpfen. Daß seine Werke dort geschätzt wurden, beweist der Ankauf eines derselben durch den Domkantor Laurentius Laurenti. Um 1700 reichte dieser seiner Behörde eine „Designation" derjenigen Ausgaben ein[8]), die er im Interesse der Kirchenmusik aus

---

[1]) Ehrenpforte, S. 168. Darnach war L. gebürtiger Husumer und ein Bruder des bekannten Director musices und Kantors Laurentius L. am Bremer Dom. L. kam 1702 wieder nach Husum und starb dort, geachtet, 1712. — Vgl. a. Smlbd. d. J. M. G. VII, S. 207, 483.

[2]) Ehrenpforte, S. 10 des von M. Schneider herausgegebenen Anhangs. — Mattheson hatte mit B. einen Zweikampf, vertrug sich hernach aber aufs beste mit ihm. Bohlen war 1679 zu Aurich geboren und starb 1717 als Kantor in Jever (nicht in Stade, wie Mattheson angibt). Vgl. Eitner, Art. Bohlen.

[3]) „Ach Herr, mich armen Sünder straf nicht." B.B. Mus. Ms. 2120, Smlbd.

[4]) Er komponierte anläßlich der Leichenfeier des Reg.-Rates v. Lissenheim in Stade 1712 eine Trauermusik, deren Text mit genauer Angabe der Instrumentation erhalten ist. In der Stadtbibl. Hannover sub Cm 315.

[5]) Vgl. A. Reichstein, Zur Geschichte des Stader Gymnasiums, Schulprogr. Stade 1888; auch Jobelmann, a. a. O.

[6]) Staatsarch. Hamburg, Akten Jacobikirche, B. 24.

[7]) Staatsarch. Hannover, Celle Br. Arch. Des. 105 a, Fach 309, Nr. 137.

[8]) Staatsarch. Hann., Celle Br. Arch. Des. 105 a Fach 313, Nr. 56.

eigener Tasche bestritten hatte. An erster Stelle heißt es: „Habe gegeben dem Herrn Vincent Lübeck für der Passion 8 Reichsthaler." — Leider ist diese Komposition, wie manche andere Lübeck's, verschollen.

Mit diesen Angaben erschöpfen sich die Quellen über Vincent Lübeck's berufliche und künstlerische Tätigkeit in Stade. Bevor wir ihm aber nach Hamburg, seiner neuen Wirkungsstätte, folgen, sei noch mit einigen Worten seiner Familienverhältnisse und seiner Stellung als Bürger gedacht. Im Jahre 1676 verehelichte er sich mit der Tochter seines zweitletzten Amtsvorgängers:

„Anno 1676, 7. Nov. Eodem die sind copuliret:
Vincent Lübeck und J. Susanne Beckers, Seel. Petrus Beckers nachgelassener ehelicher Tochter."[1])

Aus dieser Ehe gingen sechs Söhne und drei Töchter hervor, sämtlich in Stade geboren[2]):

1. Regina Helena, geb. 29. Mai 1678. Sie blieb unvermählt und starb erblindet am 30. November in Hamburg, 71 Jahre alt.
2. Peter Paul, geb. 24. April 1680. (Über ihn s. w. u.)
3. Elsa Maria, geb. 5. Februar 1682, starb unvermählt am 30. Dezember in Hamburg, 38 Jahre alt.
4. Vincent, geb. 2. September 1684. (Über ihn s. w. u.)
5. Catharina, geb. 14. Februar 1687, gest. nach 9 Wochen in Stade.
6. Johann, geb. 18. Juni 1688, gest. im Juli 1690 in Stade.
7. Johann, getauft 3. Juli 1691. Er ist in der „Nachr." nicht aufgeführt.
8. Samuel Jürgen, geb. 12. Januar 1694. „Ein studiosus theologiae. Er reisete von hier Hamburg weg, und man hat nachher keine Nachricht von seinem Leben oder Tode erhalten."
9. Jürgen Gerhard, geb. 22. April 1697, gest. 25. April 1777 in Hamburg, 80 Jahre alt. Er wurde der Begründer eines angesehenen Hamburger Handelshauses, das bis weit ins 19. Jahrhundert hinein bestand.

Unter den „Gevattern" finden sich angesehene Stader Bürger und Bürgerinnen; so u. a. die Frau des Syndikus Grund, die Kantoren Stephanus von Lunen, Motetius und Wetzel, mehrere Pastoren und vor allem der Lizentiat und spätere Superintendent Samuel Baldovius, der sich in Stade und in seinem späteren Wirkungskreis größter Hochachtung erfreute. Mit diesem werden Lübeck auch künstlerische Interessen verbunden haben; denn Baldovius war Zeit seines Lebens ein großer Musikfreund.

Mit 8 Jahren hat „sein seel. Vater ihm Musicam lehren lassen / tam vocalem quam instrumentalem / damit weil er keine motion und andere Knabenspiele liebte / sondern vielmehr flohe und scheute / sein Gemüht etwas ergetzet werde / deßwegen er allerhand instrumenta zu gebrauchen / und wie man spricht / Schul-Recht darauff zu thun / gelernet / welches dann (nach des Wohlseel. eigenen Meldung)

---

[1]) Kirchenbuch St. Cosmae-Stade von 1660. — Petrus Becker gehörte wahrscheinlich zu einer im 16. u. 17. Jahrhundert weitverzweigten Pastoren- und Organistenfamilie. Vgl. Dr. B. Siebs, Die Familie Becker. — Geschichte einer Pastoren- und Organistenfamilie im 16. und 17. Jahrhundert; in „Mitteilgn. d. Männer v. Morgenstern", Jhrg. 1919 Bremerhaven.

[2]) Im Kirchenbuch St. Cosmae auch die Tauftage der Lübeck'schen Kinder. Die „Nachr." enthält die Geburtstage, nach denen die Aufzählung erfolgt ist. Bei den Kindern, die im Verlauf des Aufsatzes nicht wieder vorkommen, sind die Todestage und andere Bemerkungen, wie sie sich aus der „Nachr." ergeben, hinzugefügt.

ihm auch mit zuwachsendem Alter / bey seinen gewohnlichen melancholischen Gedancken nicht wenig erquickt / und er seinem lieben Vater öffters dafür gedancket"[1]).

Eine von Arp Schnitger 1694 nach Stade gelieferte Hausorgel mit zwei Manualen war wahrscheinlich für Baldovius bestimmt. Die Hausmusik muß damals in der Stadt überhaupt sehr gepflegt worden sein; denn 1698 baute Schnitger schon wieder eine Hausorgel mit 8 Stimmen für den „Oberinspector". Lübeck mag also auch in seinem Privatleben mancherlei geistige und musikalische Anregung gehabt haben, nicht zum wenigsten im Kreise seiner eigenen Familie, wo ihm in seinen Söhnen Peter Paul und Vincent tüchtige Musiker heranwuchsen. Manches Hauskonzert wird im Verein mit den musikalischen Freunden stattgefunden haben.

Siebenundzwanzig Jahre verbrachte Vincent Lübeck in Stade, hochgeachtet in seinem Beruf, beliebt bei seinen Mitbürgern und umgeben von einem großen Schülerkreis. Seine Familie hatte er hier gegründet und eine stattliche Kinderschar um sich gesammelt. 1702 verließ er die Stadt, um einem Ruf nach Hamburg Folge zu leisten. Im Kirchenrechnungsbuch von 1702 heißt es: „Als obgedachter Organist Lübeck seiner Brust zufolge[2]) von hier nach Hamburg im Julio abgereiset, ist ihm das volle Michaelisquartal ausgezahlet. Nachdem ist Monf. Krampen interimsweis angenommen, die Orgel zu verwalten . . ." Doch wird die „Brust" wohl nicht der Hauptgrund zur Übersiedlung nach Hamburg gewesen sein, zumal das dortige Klima von dem des benachbarten Stade nicht sehr verschieden ist. Seit 1700 waren die Lebensbedingungen in Stade infolge erhöhter Einquartierungen sehr schwierig geworden. Es gibt aus jener Zeit genug Beschwerden der Bürger über diese Lasten[3]). In manchen Häusern waren fünf Mann untergebracht, die von den Hausinhabern und -bewohnern größtenteils zu unterhalten waren, ohne Rücksicht auf deren wirtschaftliche Lage. Die „Musikanten, Organisten und Küster" hatten in ihren Häusern gar je neun Mann aufzunehmen. Diese Unannehmlichkeit, bei einer großen Familie wie der Lübeck'schen besonders fühlbar, mag ein Beweggrund gewesen sein, Stade zu verlassen. Vor allem aber waren Gründe wirtschaftlicher und besonders künstlerischer Natur maßgebend. Man hatte Lübeck durch ein am 5. Juli 1702 abgeschicktes Vokationsschreiben an St. Nicolai in Hamburg berufen[4]), in ein Amt also, das ihm wegen der schönen, großen Orgel und des weiteren Wirkungskreises besonders erstrebenswert sein mußte. So nahm er denn am „30ten Julius, am 7ten Sonntag nach Trinitatis, Abschied, da er nach der Nachmittagspredigt eine auf einen Bogen gedruckte Poesie mit Vokal- und Instrumentalmusik aufführte"[5]).

Sein Nachfolger in Stade wurde sein ältester Sohn Peter Paul[6]). Dieser scheint nicht besonders hervorgetreten zu sein. Erwähnt wird er nur 1714[7]):

---

[1]) Aus der gedruckten Leichenrede auf Sam. Baldovius von Henr. Dan. Overheiden, Verden 1720. — Stadtbibl. Hannover. Cm 302.
[2]) Im Kirchenbuch steht deutlich: „seinem Beruff zufolge"[W. S.]
[3]) Vgl. Beiträge zur Stader Geschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, von Neubourg in „Ztschr. d. hist. Ver. f. Niedersachsen" 1898, S. 255.
[4]) „Nachr.", S. 3.
[5]) „Nachr." — Weder Text noch Musik dieser „Poesie" konnten aufgefunden werden.
[6]) „Nachr." und Rechnungsbuch St. Cosmae 1703.
[7]) Visitationsactum 1714, Rathaus Stade.

„Bey St. Cosmae heißet der Organiste Peter Paul Lübeck, Stad., alt 33 Jahr, in officio gestanden ins 11. (?) Jahr. Der Organist hat jährlich 320 M. lüb. Andere Accidentien hat der Organist nicht als ex privata informatione und wenn eine Braut zur Kirchen gehet (welches selten geschiehet) ein Thlr."

Während seiner Dienstzeit fanden häufiger Kirchenmusiken größeren Stiles statt, vor allem 1717 und 1730, den Jahren der Wiederkehr des Reformations tages und der Augsburger Konfession, wo Joh. Christ. Haen und Mons. Taub das Positiv zu schlagen hatten. — Peter Paul starb 1732 in Hamburg und wurde am 19. August im Familiengrab in der Nicolaikirche beigesetzt[1]). „Wie er im Jahr 1732 seiner Unpäßlichkeit halber hierüber Hamburg kam, sich curiren lassen, starb er den 16ten August im 52sten Jahr seines Alters unverehelicht", heißt es in der „Nachr.".

Sein Nachfolger in Stade wurde Wiedeburg. Nachkommen der Familie Lübeck scheinen dort nicht verblieben zu sein[2]).

[1]) Begräbnisbuch St. Nicolai Hamburg, Staatsarch. Hamburg.

[2]) In späteren Kirchenbüchern von St. Cosmae finden sich: 1797 Johann Lübeck, als Sohn des Joh. Peter L. und 1800: Maria Lübeck.

Ein Musikalien-Inventar des fürstbischöflichen Hofes in Freising aus dem 17. Jahrhundert

Besprochen von

K. G. Fellerer, München

Zu den blühendsten Musikstätten gehörte in alter Zeit der fürstbischöfliche Hof in Freising. Seitdem im Jahre 1484 ein Choralisteninstitut die musikalischen Verpflichtungen der Domschule übernommen hatte, wurde der Musikpflege am Hofe wachsende Aufmerksamkeit geschenkt. Mitte des 17. Jahrhunderts wurde eine eigene Instrumentalkapelle geschaffen. Im 18. Jahrhundert kam die Hofkapelle unter tüchtigen Kapellmeistern wie Rup. Ign. Mayr 1706—1712 und Placidus von Cammerloher[1]) 1745—1782 zu höchster Blüte und konnte bedeutende Künstler wie den späteren Konzertmeister des Gewandhauses Barth. Campagnoli, die Sängerin Anastasia Grün u. a. zu ihren Mitgliedern zählen. Orlando di Lasso stand bereits zu Freising in enger Beziehung, besonders als sein Schüler Anton Goßwin[2]) dort als Kapellmeister wirkte und Orlandos Werke waren nicht nur in dem Kloster Weihenstephan, dessen Abte Kasper Fras er den 4. Band seines „Patrocinium musices" widmete, sondern auch in der Hofkapelle in großer Zahl vorhanden.

Leider sind die gesamten Musikalien und Instrumentenbestände des Freisinger Hofes verloren. Zwar wurden bei Auflösung des Hofes (Säkularisation 1803) die Freisinger mittelalterlichen Codices, die auch viel musikhistorisch Interessantes bergen, in großer Zahl in die Staatsbibliothek München gerettet, doch war bisher weder hier noch in der alten Dombibliothek in Freising — außer ganz geringfügigen Resten — etwas von dem späteren Musikalienbestand zu finden. Um so willkommener ist das Vorhandensein alter Inventare, von denen sich drei aus dem 18. und eines aus dem 17. Jahrhundert erhalten haben.

Letzteres vom Jahre 1651 ist zur Bestandsübergabe an den „Chori Regens" Sebastian Karpf verfertigt und trägt neben anderen Unterschriften auch die des Fürstbischofs Veit Adam. Nicht nur Werke der einheimischen Komponisten und solcher aus nächster Umgebung (München, Salzburg, Augsburg), sondern auch die neueste italienische und norddeutsche Literatur ist vertreten. Bemerkenswert ist die damals übliche italienische Anlage des Katalogs, welcher die Werke alphabetisch nach Taufnamen der Komponisten bringt. Wenn man bedenkt, daß drei Jahre nach Beendigung des 30jährigen Krieges, der Freising mehrmals gänzlich verwüstete, eine solche Menge vorzüglicher Musikalien am Freisinger Hof vorhanden war, so zeugt dies für eine besondere Musikpflege, die eigentlich in Widerspruch steht zu den dürftigen archivalischen Überlieferungen aus dieser Zeit. Die Werke stammen zum größten Teil aus der Zeit von 1550—1650; nur wenige sind früher wie Obrecht, Josquin u. a.

---

[1]) Vgl. Benno Ziegler, Placidus v. Cammerloher, Freising 1919.

[2]) Vgl. Bruno Hirzel, Anton Goßwin, Ein Beitrag zur Geschichte der Hofkapellen in München und Freising, 1909.

[3]) Siehe Otto Ursprung, Freisings mittelalterliche Musikgeschichte in: J. Schlecht Wissenschaftliche Festgabe zum 1200jährigen St. Korbinianusjubiläum. München 1924.

Manche Bemerkung ließe sich für die lokale Musikgeschichte an einzelne Nummern des Katalogs anknüpfen; doch sei hier einstweilen das Inventar, das handschriftlich in der Dombibliothek Freising bewahrt wird, der Forschung zugänglich gemacht.

Cathalogus omnium Librorum musicalium ad Ecclesiam Cathedralem Frisingensem pertinentium, secundum duplex Alphabetum, quorum primum Partituram cuilibet operi musicali, per certum numerum, ad margines annexam denotat, secundum vero praecise Auctores musicos sine Partitura demonstrat, conscriptus XX die Januarii Anno MDCLI.

No.
26 Albertus Bilegro, sacra Cantica a 1 2 3 4 et 5 voc.
8 Antonio Mortaro, Concerti, 1 2 3 voc.
8 Antonius Bierlin, Concerti, 1 2 3 et 4 voc.
8 Alessandro Grandi, Motetti a 2 3 et 4 voc. Lib. 2.
8 Augustinus Agazarius, psalm. 3 voc.
7 Amante Franzoni, Messae, Symphoniae. Cantica. Motteti a 8 voc.
23 Antonius Holzner, Missae, 5 6 et 8 voc.
7 Adrianus Banchieri, salm. 4 voc.
Antonius Holzner, Concerti 1 2 3 voc. cum propria part.
2 Antonio Troilo, Canzon a 4 et 5 voc.
2 Antonio Sauettae, Motteti 5 6 7 8 12 voc.
Andreas Blanchi, Vesp. 5 voc.
Abraham Megerle, Festiva propria et Communia totius anni a 1 in 24 voc. cum sua part.
Antonius Cifra, Motteta a 2 3 4 6 et 8 voc. cum sua part.
5 Abraham Schadeus, Sacrae Harmoniae a 5 6 7 et 8 voc. pars 1.
22 Augustinus Agazarius, Motettae 4 5 6 7 8 voc.
10 Archangelus Borsaro, Concerti a 4 voc.
13 Augustinus Agazzarius, sacrae cantiones a 2 3 voc.
10 Angelus Picigotti, psalm. a 4 voc.
12 Antonius Cifra, psalm. 4 voc.
12 Amante Franzoni, Concerti ecclesiastici a 1 2 et 3 voc.
11 Augustinus Agazarius, 6 8 voc. Dialogus opus 16 cum
26 Antonius Ziffra, Lytaniae a 8 et 12 voc.
17 Antonius Fabri, 1 2 voc. Flammae divinae.
17 Antonius Bierlini, Concerti 1 2 3 4 voc.
17 Antonius Brunellius, Motteta a 1 et 8 voc.
17 Antonius Versiculus, sacras Cant: 2 3 4 voc.
17 Andreas Bianchi, Motteta a 8 voc.
17 Augustinus Agazario, psalm 8 voc.
15 Antonius Savetta, Magnificat per omnes tonos 7 8 voc.
15 Adrianus Banchieri, Vezo di parte musicali cum una et doi part. Reliquae voces sub numero non adsunt.
6 Antonius Mortaro, Messae Ps. a tre Chori.
6 Aloisii Balbi Veneti Cantion. a 1 2 3 4 voc. Reliquae voces inveniuntur in No. 15.
13 Antonius Savetta, Missae 5 voc.
14 Abrahami Schadei Collect. sacrarum cantionum a 5 6 7 8 voc. pars 3.
22 Augustini Agazarii lib. 1 Sacrarum cantionum 5 6 7 et 8 voc.
22 Eiusdem lib. tertius 5 6 7 et 8 voc.
22 Eiusdem lib. quartus a 2 et 3 voc.
22 Archangelo Crotti, il lib. 1 di Concerti Ecclesiastici a 1 2 3 4 et 5 voc.
10 Antonio Fabii, Concerti Ecclesiastici Missa et Motteti a 1 2 et 4 voc.
10 Antonio Mortaro, 2 lib. Missarum psalm. ac Magnificat a 13 voc.
10 Augustinus Agazarius, Sertum Roscum 2 3 et 4 voc.
10 Andreas Bianchi, Mott. 1 2 3 4 voc.
12 Augustinus Agazarius, Ps. et Magnificat 5 voc.
26 Alessandro Aglione, Giardino di spirituali Concenti a 2 3 4 voc.
Cum sua partitura { Ambrosius Rainerus, psalmi vespertini pro dominica, B. M. V. Apostolis, reliquis festis per annum et terna Magnificat 8 vocum cum uno Magnificat 5 voc. 2 Violi. Liber quartus.
11 Bernhardus Corsi, Concerti a 1 2 3 4 voc.
26 Benedictus Magni, Messae 8 voc.
17 Benedictus Magni, Motteta a 1 2 3 4 voc.
17 Bernhardus Strozzi, Sacri concentus a 1 2 3 4 5 8 voc.
17 Benedictus Magni, Concerti a 2 3 4 5 6 voc.
15 Bernhardus Corsi, Missa et Motteta 4 8 voc.
23 Bartholomei Widmann Processionale primum musicum 4 voc.
22 Benedicto Binagho, Concentus a 2 et 4 voc.

No.
7 Benedicto Regio, Ps. 8 voc.
7 Benedicto Palavicino, Mottetae 8 et 12 voc.
16 Bernardinus Borlasca, Mottetae a 3 voc.
22 Benedictus Binagi, Corona Divinarum laudum 3 voc. lib. 1.
13 Benedicto Regio, Missae ac sacra Cantiones 5 et 8 voc. lib. I.
11 Claudio Monteverde, Motteta a 6 voc.
17 Carolus Vilagius, Motteta 1 2 3 4 voc.
15 Casparus Villano, Missae et Ps. Vesp. a 16 voc.
15 Caesari Gusachi, Psalm 8 voc.
15 Cesareo Gusago, sonatae a 4 6 et 8 voc.
26 Christianus Keifferer, Cantiones et Missa o voc.
Caspari Villani, Messa et Psalm 16 voc. cum sua Part.
10 Catharina Assandra, Motteti a 2 3 4 voc.
5 Claudii Meruli Missae Duae a 8 et 12 voc.
23 Conradus Neuinger, Concertationes a 1 2 3 4 5 6 7 8 voc.
23 Christophorus Grueber, Missae Magn. et Mottetae 8 voc.
24 Caesarius Gussaghi, Rosarium B. Virg. a 1 2 et 5 voc.
26 Christophorus Berkhover, Sacra Cant. a 4 5 et pluribus voc.
7 Camillo Cortellini, Salmi a 8 voc.
7 Casparus Villan, Psalm a 8 voc.
Christophorus Säzl, Concerti Ecclesiastici a 2 3 4 5 voc. Cum propria Part.
7 Concerti di diversis Authoribus, a 1 2 3 4 5 6 7 8 et 9 voc. Authores, Giov. Battista Peigusio, Camillo, et Cortellini. salmi a 8 voc.
Cum propria partitura { Christophorus Säzl, Epinicium Chri. Jesu triumphatori ab inferis redivivo. 5 et 6 vocibus.
Cum sua partitura { Christophorus Säzl, Cantiones genethliacae ad Christi cunas 5 vocibus additâ missâ super Diei solemnia 5 voc.
4 Dominici Brunetti Concentus a 1 2 3 4 6 7 voc.
Erasmus Feser, Missae sacrae a 7 et 8 voc. cum propr. Part.
22 Franciscus Spinola, Mott. 5 voc.
17 Franciscus Anerius, Mott. a 2 3 4 5 6 voc.
15 Franciscus Rognoni, Missae Psalm. a 5 8 et 9 voc.
22 Franciscus Bianciardi, Sacrar. modulationem lib. 4 a 2 3 4 voc.
10 Felice Gasparini, Concerti Eccles. a 2 3 voc.
26 Franciscus Giuliani, Concerti a 1 2 3 et 4 voc.
24 Flaminii Nuceti Cantus ad Lit. B. Virg. 8 voc.
8 Francesco Latino, Concerti a 2 3 et 4 voc.
8 Filippo Lomazzo, Concerti a 1 2 3 et 4 voc.
8 Federico Calvene, Motteta a 2 3 et 4 voc.
7 Flaminio Resti, Messae a 4 voc.
Flaminio Resti, Missae a 8 voc. cum propria Part.
8 Federicus Calvene, Concerti a 2 voc.
Cum sua partitura { Collectanea Dni Franz. in quibus Missa de S. Trinitate 7 vocum Psalmi per 8 tonos, cum Magnificat a 8 et Salve Regina.
26 Giosefo Marini, Motteti et Magnif. a 8 voc. lib 1.
15 Gio. Batt. Cesenae, Psalm a 5 voc. lib. 2.
9 Gregorius Zuchinius, Missae a 4 5 6 et 8 voc.
11 Geronimo Caveglieri, Mott. lib 2 a 5 voc.
24 Gregorius Aichinger, sacrarum Harmoniarum, sup. L. Psalm Miserere a 4 5 6 voc.
8 Giovanni Massiccio, Melodiae Spirituali a 1 2 3 4 5 6 voc.
8 Gio Michael Scharra, Messae Ps. et Mottetae a 1 2 3 voc.
8 Gulio Belli, Concerti Eccles. a 2 et 3 voc.
8 Gregorio Allegri, Divae Laudes, a 2 3 4 voc.
8 Gio. Francesco, Concerti a 2 3 et 4 voc.
7 Giov. Ghizzolo, Messae Mott. Magnif. 8 voc.
18 Giovanni Croce, Mott. 8 voc.
26 Gregorius Aichinger, Messae a 4 5 6 voc.
Gregorius Aichinger, Convivium SS. 5 et 6 voc. cum part. propr.
7 Giovanni Ghizzolo, Messae Concerti et Magnificat a 4 voc.
11 Gregorius Zucchinius, Vesp. Missa a 4 voc. lib. 1.
11 Gregorius Zucchinius, Vesp. et Missae 4 voc. lib 2.
Giov. Batt. Crivelli, Mott. a 2 3 4 voc. cum propr. part.
9 Gabriel Usper, Madrigali a 2 3 4 voc. lib 1.
Giov. Vincenzo Sarti, Psalm a 3 voc. Concertati et una Missa a 4 voc. cum propria part.
17 Grisostomo Rubiconi, Concerti Eccles. et Magnif. a 3 4 5 6 7 et 8 vocibus opus 2.
Gregorius Rambsmayr, Missa scripta super Patti venite Armati 8 voc. sed 3 voc. desunt cum propr. part.

No.
12 Gasparus Villan, Missae a 2 voc.
13 Gio. Giacomo Gastoldi, Missae et Mott. a 8 voc. lib 1.
13 Giacomo Moro, Concerti 1 2 3 4 voc.
9 Gabriel Plautzius, Flosculus Vernalis a 3 4 5 6 et 8 voc.
12 Gio. Nicolo Mezzogori, sacr. Concerti a 2 3 voc.
15 Giovann. Baptist. Cesena, Psalm 5 voc. reliquae voces in 6 hoc numero, non adsunt.
17 Gallus Guggumus, Mott. a 4 5 6 voc. Venet. 1612.
17 Girolamo Dorati, Concerti 2 3 4 5 6 7 8 9 10 voc.
17 Geminianus Capilupi, Mott. 6 et 8 voc.
15 Giulio Belli, Mott. Missae 8 voc.
15 Giovanni Piccioni, Concerti a 1 2 3 4 5 6 7 8 voc.
15 Giulio Osculati, Mott. a 5 6 7 8 9 10 11 12 voc.
15 Grisostomos Rondini, Mott. 6 voc. 1.
15 Giacomo Moro, Concerti a 1 2 3 4 voc. reliquae voces sub hoc numero non adsunt.
13 Gio Bapt. Strata, Mess. Mott. 5 voc.
4 Girolamo Belli, Salmi 5 voc.
22 Gabriel Fattorini, Il sacri Concer. a 2 et 4 voc.
22 Giov. Batt. Steffanini, Mott. a 2 et 3 voc. lib. primus.
22 Gregorius Zucchinius, lib. 1 Miss. a 3 4 5 6 7 et 8 voc.
22 Eiusdem lib. 2 a 3 4 5 6 7 et 8 voc.
10 Giov. Paolo Cima, Concerti Ecclesiast. a 1 2 3 4 et aliqui a cinque et otto voc.
10 Girolamo Belli, Mott. a 2 3 4 et 5 voc.
23 Georgius Burkhardus, Missae 4 voc.
26 Giov. Baptist. Steffanini, Salmi Mess. et Mott. simul diversi Concerti a 4 5 6 et 7 voc.
17 Hortensius Polidorus, Mott. a 2 3 4 voc.
22 Hortensio Naldi, 2 opa. Concerti Eccles. a 1 2 3 et 4 voc.
22 Hieronimi Montisardini Concentus Eccles. a 1 2 3 4 5 et 8 voc.
9 Hieronimus Bildstein, Symph. sacrae a 5 6 7 et 8 voc.
11 Horatio Nanterni, Mott. a 5 voc.
8 Hieronimus Montesardus, Cantiones 1 2 3 4 5 et 8 voc.
Hercule Porta, Cantiones a 2 3 et 4 voc. cum propr. part.
Hieronimus Biltstain, Orpheus Christianus a 5 6 7 8 voc. cum propria part.
3 Hieronimi Lambardi Vespertina omnium solemnitatum psalmodia 6 voc.
12 Horatius Scaletta, Sacra Harmonia a 4 5 6 7 8 voc.
12 Jacobus Gastoldi, Vesp. 5 voc.
Joann. Benn., Missae a 4 5 6 7 8 9 11 voc.
3 Jgnatius Donatus, Sacri Concentus a 1 2 3 4 et 5 voc.
8 Joann. Paulus Notarius, Corona Gemmarum caelestium a 1 2 3 4 et 5 voc.
7 Josepho Gallo, Mott. a 8 voc.
12 Joan. Matheus Asula, Hymni 8 voc.
Joannes Stadlmayr, Psalm Vesp. omnes 6 voc. cum propria part. Discant et Tenor, primi Chori desunt.
1 Joann. Donfrid, Concerti 2 3 et 4 voc. Pars 1.
1 Joann. Donfrid, Concerti 2 3 et 4 voc. pars altera.
Jgnatius Donat., Ps. a 6 7 8 12 et 18 voc. cum propria part.
Joann. Stadlmair, Cant. de Nativit. Domni 5 6 7 et plur. voc. cum propr. part.
9 Joann. Kyrzinger, Concerti a 1 2 3 4 voc. lib. 1.
27 Joann. Donfrid, Concerti a 2 3 4 voc. pars 3.
9 Joann. Stadlmair, Hymni totius Anni a 4 voc. et alii Hymni a 4 5 6 7 8 voc.
9 Joann. Donfrid, Concerti 2 3 4 voc.
Joann. Stadlmair, Psalm. integri a 4 voc. cum propr. part.
Joann. Stadlmair, Missae Concertatae a sex adiuncto Choro 2. sive Ripieni idem 6 voc. cum propr. Part.
Jacobus Banwart, Sacrae Cantiones a 2 3 4 voc. cum propr. Part. sed in Discat. 6 folia desunt.
Joann. Degen, Mott. a 4 5 voc. cum propr. Part. Altus deest.
22 Juli Belli, Missae ac sacrae Cant. cum Litan. B. V. a 3 voc.
17 Joannes Croce, Missae 8 voc.
11 Joannes Nicolaus Mezogori, Mott. a 2 3 4 voc. lib. Tert.
11 Joann. Rambellius, 4 5 voc. Missae Mott.
26 Josephus Guamius, cum variis Choris instrumentorum generibus lib. alter.
11 Joannes Bapt., Stephanini Mott. a 6 8 voc.
11 Joannes Stadlmair, Magnif. a 8 12 voc.
17 Julius Romanus, Concerti 1 2 3 4 5 6 voc.
17 Joannes Mezogorius, Ecclesiastici Concerti a 2 3 voc.
17 Joann. Bapt. Mechus, Mott. a 5 et 6 voc.

No.
17 Joannis Bapt. Cocciolae Mott. a 8 voc.
17 Jacobus Ganassi, a 8 voc.
17 Joann. Croce, Missae a 8 voc.
17 Joann. Ghizzolo, Psalm Vesp. a 8 voc.
15 Jacobus Fineto, Mott. 2 voc. lib. 2 reliquae partes sub hoc numero non adsunt.
15 Julii Belli Missae a 8 voc.
15 Julius Osculatus, Mott. 5 6 7 8 9 10 11 12 voc.
15 Joannes Bacilerius, Vesp. a 8 voc.
12 Joann. Stadlmair, Missae a 8 voc.
12 Joann. Bapt. Dulcino, Sacrae Cantiones 8 voc.
12 Julii Belli Missarum sacrarum Cantionum octo voc. lib. 1.
12 Jacobus Finetus, Ps. Vesp. 8 voc.
23 Joann. Simon Recherus, Viridarium musicum a 1 2 3 4 5 6 7 8 voc.
26 Ludovicus Viadana, 4 voc. Falso Bordoni.
10 Ludovicus Viadana, Psalm. 4 Chori.
15 Luigi mazi, Psalm 5 voc. Reliquae voces sub hoc numero non adsunt.
15 Ludovico Viadana, Symph. musicali 8 voc.
12 Ludovico Viadana, Salmi 4 voc.
16 Ludovico Viadana, Vesp. a 5 voc.
16 Ludovici Viadanae Salmi 5 voc.
22 Ludovico Viadana, Il terzo lib. de Concerti Ecclesiastici a 2 3 et 4 voc.
10 Ludovico Balbi, Messae et Mott.
26 Ludovico Casali, Litan. B. V. a 4 5 6 7 et 8 voc.
26 Lucillus Marentius, Sacrae Cant. a 5 6 7 voc.
15 Luigi mazzi, Psalm 8 voc. lib. 1.
8 Leon Leoni, Mott. a 1 2 3 voc.
Ludovicus Viadana, Complt. Una cum Basso Continuo et Organo.
Lucio Billi, Messae et Mott. a 8 voc. part. deest.
2 Ludovico Casali, Mott. 8 voc.
17 Ludovico Viadana, Salm. a 4 voc.
16 Ludovicus Viadana, Complt. 4 voc.
23 Michael Kraff, Cantiones a 2 3 et 4 voc. lib. 1.
23 Michael Kraff, Cant. a 2 3 4 6 et 8 voc. lib. 2.
23 Michael Kraff, Magnif. a 6 7 et 8 voc.
Michael Kraff, Magnif. a 6 8 èt 10 voc. lib. 2.
23 Michael Kraff, Missae 6 8 et 12 voc.
Michael Kraff, Sacrae Cant. a 2 3 et 4 voc. cum propr. part. lib. 1.
Michael Kraff, Mott. 6 8 voc. cum propria part.
Michael Kraff, Sacrae Cant. a 2 3 4 6 et 8 voc. lib. 2 cum propr. part.
Michael Kraff, Concerti a 2 3 4 5 6 et 8 voc. cum propr. part.
12 Matheus Asola, Hymni 8 voc.
22 Michael Angelus, Mott. 5 lib. 2.
17 Michael Angelus, Sacrae Missae a 8 voc.
16 Metallus, Missae a 5 voc.
16 Metallus, Mott. a 5 voc.
23 Michael Kraff, Mott. a 2 3 4 5 6 8 voc.
26 Milleville, Ferrarense una messa et ps. 8 et 9 voc.
7 Marc Antonio Negri, Ps. a 6 voc.
2 Nicolae Parmae Mott. a 8 et 12 voc.
22 Orpheus Vecchi, Mott. 5 voc. lib. 5.
3 Octavus Vernitius, Mott. a 2 3 4 voc.
15 Orpheus Vecchi, Mott. 5 v c. lib. 1 Tertia impressio. reliquae partes sub hoc numero non adsunt.
10 Oratio Scaletta, Timpano caelestae a 1 2 3 et 4 voc.
1 Orlando de Lasso, Magnum opus musicum Complectens Cantiones et Mott. a 2 3 4 5 6 7 8 9 10 12 voc.
15 Orpheo Vecchi, Mott. 5 voc.
7 Octavi Verniti Mott. 5 6 7 8 9 et 10 voc.
7 Orindio Bartholini, Compl. a 8 voc.
7 Orpheus Vecchi, 4 voc.
10 Orpheo Vecchi, Scielta di Madrigali a 5 voc. accomodati in Mott.
4 Petri Lappi Missae 8 voc. lib. 1.
4 Petri Lappi Missae a 8 9 voc.
11 Petri Lappi Missae a 4 5 6 voc.
15 Paolo Ferrari, Littan. B. V. a 4 5 6 8 voc.
24 Petri Lappi sacrae Melodiae a 1 2 3 4 5 et 6 voc.
26 Pietro Pace, Mott. a 4 5 6 voc.

No.
9 Petro Bonhomio, a 6 8 10 et 12 voc.
8 Pietro Pace, Mott. a 2 3 et 4 voc. lib. 1.
14 Petri Lappi Vesp. a 8 voc.
7 Petro Lappo, Psalm. 5 voc. bis adest.
7 Paulo Qualiato, Mott. 8 voc.
Petri Lappi Rosarium musicale in quo continentur una Missa et Ps. tribus Choris opus 21 cum propr. part.
17 Rogerius Argilianus, Responsoria hebd. ss. Psalm Benedictus Miserere et Missae 8 voc.
Rudolphus de Lasso, Sacrum Convivium de Venerab. Corpore Chri, a 2 3 4 5 6 voc. cum propr. Part. Aug. Vind. 1614.
7 Reimundi Bolestra Mott. a 7 8 10 et duodec. voc.
Rufinus Sigl, Concerti a 2 3 et 4 voc. cum propr. Part.
23 Rudolphus di Lasso, Alphabetum Marianum a 2 3 4 voc.
22 Simon Molinaro, Mott. 5 voc. 3 partes desunt.
26 Sebastianus Ertelius, Missae 6 7 8 10 voc.
26 Sebastianus Ertelius, Magnif. 8 voc.
17 Sebastianus Miserocca, a 1 2 3 4 5 voc. Concerti.
17 Stephanus Bernardi, Mott. a 2 3 4 5 voc.
15 Simon Molinaro, Fatiche Spirituali 6 voc.
6 Stephanus Nasimbeni, Concerti 12 voc.
24 Sebastiano Ertelio, Hymni 4 voc.
10 Simone Molinaro, Sabatho sancto 9 voc.
25 Scipio Farotius, sacrae Cantiones a 8 voces sed deest part.
26 Stephanus Nasimbeni, Mott. 1 lib. a 5 6 voc.
8 Stephanus Pattae, Sacrae Cant. a 2 3 4 5 voc.
7 Sigismundo Largari, Missae a 6 voc.
7 Simone Molinaro, Mott. 8 voc.
7 Stefano Nasimbene, Messae 8 voc.
19 Simone Molinaro, Concerti Eccles. a 2 et 4 voc.
Santino Girelli, Messae a 5 et 8 voc. cum propr. part.
7 Stephanus Bernhardio, Salm a 4 voc.
12 Stephanus Nasimbeni, Concerti a 12 voc.
12 Severus Bonini, Mott. 3 voc.
14 Valerio Bona, Missa et Vesp. 16 voc.
5 Valerio Bona, Introiti 8 voc.
23 Vincentius Jelich, Concerti a 1 2 3 4 voc.
Urbanus Loth, Concerti a 2 3 4 5 6 et 8 voc. cum propria part.
Valerius Bona, Missa et Mott. 8 voc. lib. 2 cum propr. part.
Vincentius Scapitta, Missae a et 8 voc. lib. 3 cum propr. part.

Sequitur secundum Alphabetum et Cathalogus Librorum musicalium sine partitura.
Sine Part.
Andreas Blanchi, Vesp. 5 voc. part. Litt. L sed deest.
Alessandro Sanioli, Messae 5 voc. lib. 2.
Adriano Banchieri, Nadrigale a 5 voc.
Adamus Gumpelzhaimer, Cant. 8 voc
Andrea et di Gio. Bapt. Gabrieli, Concerti a 6 7 8 10 12 et 16 voc. lib. primus et 2.
Alexi Neandri Sacra Cantiones a 4 5 6 7 9 10 12 16 et 24 voc. lib.
Alexi Neandri Symphoniachi a 4 6 8 12 voc. lib. 3.
Antonius Versiculus, Mott. a 3 4 5 6 voc.
Andreas Pevernagio, Laudes vespert. a 4 5 6 voc.
Adamus Gumpelzhaimer, Miserere a 8 voc.
Andreas Gabriel, Mascheratae a 3 4 5 6 et 8 voc. duae voces desunt.
Aloisii Romei Litan. B. V. a 4 5 6 7 8 ac 12 voc. duae voces desunt.
Andreas Gabriel, Sacrae Cant. a 6 voc.
Asprili Pacelli Mott. et Salm. 8 voc.
Adrianus Banchieri, Mescolantia nova a 5 voc.
Antonius Coma, offic. B. V. Mariae a 5 voc.
Andreas Pevernage, Cant. sacrae a 6 7 8 voc.
Augustinus Bendinelli, sacrae Cant. a 5 voc.
Augustinus Bendinelli, Sacrae Cant. a 4 et 5 voc.
Adrianus Banchieri, Il Metamorfosi a 3 voc.
Adrianus Banchieri, Ecclesiasticae Symphoniae a 4 voc op. 16.
Adrianus Vuillaert, Mott. a 4 voc. lib. 1 et 2.
Andreas Miller, Teusche weltliche Canzonettae a 5 voc.
Antonius Goswinus, Teusche Lied mit 3 Stimmen.
Antoni Mortari Cantiones 3 voc.

Sine Part.

Antoni Mortari sacrae Cant. Salm. 8 voc.
Asprilli Pacelli sacrae Canc. a 5 6 7 8 9 10 12 17 et 20 voc.
Adrianus Banchieri, Missae 8 voc. 5 voc. desunt.
Antonius Marisal, Flores melodici a 6 8 et plur. voc.
Alexi Neandri sacrae Cant. 4 et 5 voc.
Archangelus Borsaro, Concerti a 4 voc. ne 10.
Antonius Goswinus, Neue teusche Lieder mit 3 Stimmen.
Adrianus Willaert, Musica nova a 5 6 et plur. voc.
Adrianus Willaert, Collect. a 8 et 9 voc.
Andreas Pergerus, Harmoniae seu Cant. sacrae a 4 5 6 7 et 8 voc.
Adrianus Banchieri, Contrapunct sopra UT RE MI FA SOL.
Adrianus Banchieri, Canzon. 2 4 voc. Lit. L sed deest.
Antoni Gualteri Mott. a 2 et 4 voc. Tab. Lit. L sed deest.
Alessandro Aglione Concenti spirituali a 3 voc.
Adamus Gumpelzhaimer, Teusche Lieder mit 3 Stimmen.
Alexander Uttendal, Sacrae Cant. a 5 voc. lib. 1 et 2 sed in secunda parte una vox deest.
Amante Franzoni, Concerti Ecclesiastici 1 2 et 3 voc. No. 12.
Andreas Pevernagio, Missae 7 voc.
Augustino Soderino, Cantiones 8 9 voc. in Canzon. vero No. 15.
Aloisio Roincio, Magnif. 5 voc.
Aloisio Roynci, Cantica B. V. 5 voc.
Biasio Tomasi, Sacri fiori a 1 2 3 4 voc.
Benedicti Binachi Magnif. a 4 et 8 voc. part. non inventa.
Bernardinus Borlasca, Mott. a 2 3 4 8 6 voc.
Benedictus Bagni, Mott. 8 voc. No. 25 sed part. deest.
Benedicti Binagchi Sacrae Cantiones 5 voc.
Bartholomaeus Sorte, Madrigali a 4 5 6 7 voc.
Bernhardus Klingenstein, Rosarium marianum a 5 voc.
Benedictus Faber, Cantiones sacrae a 4 5 6 7 et 8 voc.
Bernhardus Klingenstein, Prinodia sacra Dilingae 1605.
Benedictus Binagchi, Corona....
Blasii Pesciolini, Missae et Mott. a 8 10 et 12 voc.
Blasius Amon, Mott. a 4 5 6 voc. Monach 1590.
Bernhardus Klingenstein, Symphoniarum lib. 1 a 1 2 3 4 5 6 7 et 8 voc. Monach 3.
Bernhard Lubacchino, Cant. a 4 5 voc. lib. 1.
Collectura e diversis authoribus continens varias scriptas Cantion. Magnif. et similia a 4 5 6 et 8 voc.
Christianus Erbacher, Introit. Alla. et Comm. 5 voc. pars 1 2 et 3.
Collectura e diversis Author. continens varias scriptas Cant. Missas Introit. et similia a 3 4 et 5 voc.
Christianus Keifferer, Parvulus flosculus 3 voc. part. 1 2 et 3.
Collectura sacrarum Cantionum diversorum auth. 5 6 7 8 10 et 12 voc.
Cantiones diversorum Auth. a 4 5 6 7 8 10 12 voc.
Christianus Holland, Tricinia Monach. 1573.
Cantiones scriptae variorum Auth. a 4 5 et 6 voc.
Constanti Porta Mott. 5 voc.
Collectura e diversis Authoribus Missae Magnif. et Mott. scriptae.
Constanti Porta Hymni 4 voc.
Collectura e diversis Auth. Missae Magnif. Cant. Mott. und Teusche Gesänge a 3 4 5 voc.
Claudi Meruli Mott. a 6 voc.
Christianus Schimperlin, Missae a 8 voc. sed 3 voces desunt.
Christophorus Demantius, 77 Polnische und teusche Tänz mit 4 und 5 Stimmen. Geht ain Stimm ab.
Collectura e diversis Authoribus a 4 voc.
Cantiones Scriptae quarum 1 incipit: Dixit Joseph 6 voc.
Christophus Demantius, Cantica B. Mariae Virg. a 4 5 et 6 voc.
Collectura scripta e diversis Auth. quarum 1 incipit: Media vita a 4 5 6 voc.
Claudius Merulo, Mott. a 6 voc.
Christianus Erbacher, Sacrae Cantiones a 4 voc.
Certius Valcampo, Sacrae Cant. a 6 voc. lib. 1.
Collectura e diversis Authoribus in oribus distinctis lib.
Conradus Hagio, Cantica B. Virg. a 4 5 et 6 voc. lib. 1.
Christianus Keifferer, Odae soporiferae 4 voc.
Christophorus Demantius, Ungerische Hörtrummel und Feldgeschray mit 6 Stimmen.
Christophorus Straus, Missae a 8 9 10 11 12 13 et 20 voc. partes et 11 voc. desunt.
Constius Festa, Lit. B. Virg. a 8 voc. una vox. deest.

Sine Part.
Collectura e diversis Authoribus Scripta 8 voc. una vox deest quarum 1 incipit: O Jesu mi dulcissime.
Christianus Holland, Neue Teusche Geist und weltliche Lieder a 5 6 7 8 Stimmen.
Christianus Erbacher, Sacrae Cant. a 4 5 voc. una vox. deest.
Caesar Zaçharia, Teusche Gesänger mit 4 stimmen.
Collectura Scripta e diversis Authoribus Continens Mott. quarum 1 incipit O veneranda a 7 voc.
Collectura e diversis Authoribus Continens Mott. quarum 1 incipit Quem dicunt homines a 6 voc. et 3 voc. desunt.
Collectura e diversis Authoribus scripta continent Germanicas Cantiones a 4 5 et 6 voc. una vox deest.
Collectura e diversis Authoribus Continens Mott. quarum 1 incipit: Philippe qui videt me 4 5 6 voc.
Cantiones sacrae Suavissimor. modulor. a 4 5 6 et 8 voc.
Collectura e diversis Authoribus Continens Missas Mott. Teusche und französische Gesänger mit 4 5 6 7 8 9 10 und 12 Stimmen una vox deest.
Caesarii Gusachi Psalm 8. voc.
Claudio Monteverdi, Missa ac Vesp. 6 voc.
Christianus Keifferer, Hymni totius anni 4 voc.
Caesario Gusago, Sonatae a 6 et 8 voc. con alcuni Concerti a 8 voc.
Caesarii Gusachi Mott. 4 5 6 7 8 voc.
Christianus Erbacher, Cantiones 4 5 6 7 8 et plur. voc. lib. 2.
Del Metallo Complt. 4 voc.
David Paladio, Cantiones Nuptiales 4 5 6 7 voc.
Dominicus Scarabei, Mott. 5 6 et 8 voc. lib. 1 et duae voc. desunt.
David Lachner, Flores Jesaei a 3 voc.
Dominicus Phinot, Mott. 5 voc.
Dominicus Phinot, Mott. 6 7 et 8 voc.
Dominicus Scossa, Intivit. a 5 vocibus.
Erhardus Bodenschaz, Teusche Magnificat 4 voc.
Eduardi Lupi Missae Cant. et Salve 8 voc. et 11 voc. et duae desunt.
Franciscus Terriera, Missae et Psalm. 8 voc.
Flamminio Presti, Missae 8 voc.
Francisco Stivorio, Missae 8 12 16 voc.
Franciscus Civati, 5 6 8 voc. Missae et Mott.
Francisci Bianciardi Sacrarum modulationum lib. primus a 4 5 6 7 et 8 voc.
Eiusdem lib. tertius 4 5 6 et 8 voc.
Franciscus Stivorii, Sacrae Cant. 8 voc.
Francisci Bianciardi Missae 4 voc.
Flaminii Comanedi Mott. 4 5 voc.
Filippus de Monte, Madrigali 7 voc. una vox deest.
Filippus de Duc Framengo, Madrigali a 5 et 6 voc.
Francesco Portinaio, Madrigali a 5 6 voc.
Franciscus Bianciardi, Mott. a 4 5 6 et 8 voc. lib. 2.
Fior di Mott. a 4 voc.
Floriani Canali, Sacrae Cant. 5 voc.
Filippus de Monte, Madrigali 7 8 voc. duae voces desunt.
Fridericus Lindner, Cant. 5 6 et plur. voc.
Fridericus Weissensee, Cant. a 4 5 6 7 8 9 10 12 voc. una vox deest.
Fiore Mott. a 4 voc. lib. primus.
Giulio Caesare, Madrigali 5 6 7 et 8 voc. una vox deest.
Giovanni Croce, Messae a 8 voc.
Gio. Giacomo Gastoldi, Psalm. 8 voc.
Giulio Belli, Motteti et Litan. a 8 voc.
Gregorii Aichinger 2 Claglied mit 4 Stimmen.
Gregorius Zuchinus, Harmonia sacra a 8 9 10 12 16 et 20 voc. part. deest.
Gregorius Zuchinus, Lament. 8 voc.
Gregorius Aichinger, Magnificat 5 voc.
Gregorius Langius, Cant. sacrae 4 5 6 7 8 voc. lib. 2.
Gregorius Aichinger, Solemnia SS Corporis Chri. 4 et 5 voc.
Giovanni Croce, Messae a 8 voc.
Gasparus Villan, Missae a 2 voc.
Giovanni Cavaccio, Messae p. 1 defuncti a 5 voc. piene et mutatae.
Gaspari Torelli, Il terzo lib. de Canzonetti a 3 et 4 voc.
Gregorius Aichinger, Sacrae Cant. a 5 6 et 8 voc.
Gregorius Aichinger, Lachrimae B.V. 5 voc.
Gregorius Victorinus, Litan. 4 5 6 voc. Monach 1596.

Sine Part.
Giov. Battista Cesare, Missae Litan. et Mott. a 5 voc. part. deest.
Gregorius Aichinger, Laudes B. Virg. a 5 voc.
Gregorius Schnizkio, Missae 5 voc. et Magnificat 6 voc.
Gregorii Aichinger Divinae Laudes a 3 voc.
Gregorius Aichinger, Odona Lectiss. ex Jubilo B. Bernhardi a 3 et 4 voc.
Gregorius Aichinger, Canzonette spirituali a 3 voc.
Georgius Hass, Neue Teusche Lied mit 4 Stimmen.
Giov. a Croce, Mott. a 8 voc. et duae voces desunt.
Gio. Giacomo Gastoldi. Missae a 5 et 6 voc. desunt duae voces.
Germanus Pallavicino, Fantasiae a 4 voc. lib. 1 et 2.
Gregorius Aichinger, Sacra offic. Virg. Mariae a 4 voc.
Giullio Gigli, Colectura e diversis Auth. a 5 voc.
Gregor Victorinus, Thesaurus Litan. a 4 5 6 et plur. voc.
Gioseffo Biffi, Madrigali a 6 voc.
Giuglielmi Arnoni Madrigali a 6 voc.
Giuglielmo Arnoni, Mott. a 6 voc. lib. 3.
Georgius Schwaiger, Ps. Poenitent. a 5 voc.
Gregorius Aichinger, Vulnera Chri. a B. Bernhardo salutata 3 et 4 voc.
Giov. Giacomo Gastoldi, Il primo lib. della Musica a 2 voc.
Giov. Battista Riccio, Concerti a 1 2 et 3 voc. part. litt. L sed deest.
Giov. Battista Cesena, Complt. a 4 voc. part. Litt. L sed deest.
Giovanni Gizzolo, Mott. a 4 voc. part. Litt. L sed deest.
Gabriel Planzius (?) Puliti, Fantasia 2 voc.
Gabriel Fatorini, Salmi Vesp. 4 voc.
Giacomo Moro, Concerti Ecclesiastici a 1 2 3 4 voc.
Gregorius Schnizchio, Sacrae Cant. a 4 5 6 7 8 10 et 12 voc.
Gregorius Aichinger, Sacrarum laudum Dei pars prior 5 6 7 et 8 voc.
pars posterior 2 3 4 et 5 voc.
Giov. Maria Fattorino Canzoni 4 et 8 voc.
Giovanni Valentini, lib. primo Canzoni a 4 5 6 7 et 8 voc.
Giovanni Canaccio, Mess. defunct. 4 et 5 voc.
Georgius Grueber, Reliquae sacrorum Concentuum 6 7 8 9 10 12 14 16 18 19 voc.
Horatio Vecchi a 3 4 5 6 7 8 9 10 voc.
Henricus Julius, Mott. et ps. a 4 5 6 7 8 9 10 11 12 voc. No 25 sed part. deest.
Hieronimo Praetorio, Cant. sacrae a 5 6 7 et 8 voc.
Horatio Vecchi, Hymni a 4 voc.
Horatio Vecchi, Madrigali a 3 4 5 voc.
Hieronimi Jacobi Mott. a 5 6 8 et 10 voc.
Hans Leo Hassler, Lustgarten Neue Teusche Gesänger Balleti Galliarden und Intraten mit 4 5 6 und 8 Stimmen.
Hanibalis Stabilis Hymnus et Gloria Dei 4 voc.
Horatio Vecchi, Missae a 6 et 8 voc.
Horatii Vecchi Mott. a 4 5 6 et 8 voc.
Horatio Vecchi, Di varia Ricreatione 3 4 5 6 7 8 9 10 voc.
Horatio Vecchi, Noctes Ludicretio (?) a 3 4 5 6 voc.
Henricus Steuccius, Teusche Lieder mit 5 und 6 Stimmen.
Jacobus Reinerus, Missae 6 voc.
Joannes Bapt. Dulcini, Missa 6 voc.
Joan. Petro Aloisio, Offert. totius anni 5 voc.
Joan. Matheus Asula, Introit. 5 voc.
Joannes Mattheus, Neue Paduanen und daraus gehörige Galliarten 5 voc.
Joan. Petro Flaccomio, Vesp. et Missae 8 voc.
Julianus Cartarius, Mott. 8 voc.
Josephi Guami Introit. et Hymni 6 voc.
Joan. Gabriel, Varie Magnificat 5 6 et 8 voc.
Jacobi Regnart Sacri Cant. 4 5 6 7 et 8 voc.
Jacobus Reinerus, Magnif. 8 voc.
Joannes Gero dresd 36 Neue liebliche und zierliche Intrada 5 voc.
Jacobus Regnart, Sacrae Cant. 5 6 voc.
Joan. Leo Hassler, Sacri Concentus a 4 5 6 7 8 9 10 et 12 voc. et una vox deest.
Joan. Leo Hassler, Missae 4 6 5 et 8 voc. una vox deest.
Joan. Petro Aloysio, Mott. 5 voc.
Joan. Petro Aloysio, Mott. 5 voc. et 6 lib. 3.
Ihan Gero, Madrigali 5 voc.
Joan. Gabriel, Sacrae Symphoniae a 6 7 8 10 12 14 15 et 16 voc. et una vox deest.
Joan. Petri Aloysi Decem lib. Missarum 4 5 et 6 voc.

Sine Part.
Jacobi Reineri Mott. a 6 et 8 voc. sed 2 voc. desunt.
Joan. Maillardi Cant. 4 5 6 et 7 voc. opus 1 et 2.
Joan. Cavati Magnif. a 4 voc.
Joan. Castro, Missae a 3 voc.
Joannis Le Feburae Rosetum Murianum a 3 voc.
Jacobi Flori Cant. a 5 voc.
Joan. de Castro, Sacrae Cant. a 3 voc.
Joan. Mayr Parochi in Jarzt Sacrae Cant. a 3 voc. Monach 1596.
Joan. Martinus, Magnif. 7 et 8 voc.
Joan. Minch, Sacrae Cant. a 4 5 6 et 8 voc.
Ivo de Vento, Teusche Lied mit 5 Stimmen Münch. circa 1570—76.
Jacobus Reinerus, Mott. 6 voc.
Joan. Geisenhoff, Missae 6 voc.
Joan. Geisenhoff, Missae 6 voc.
Joan. Geisenhoff, Missae 6 voc.
Joan. Geisenhoff, Missae 6 voc.
Joan. Mayr, Cant. 5 voc.
Joan Gro dresd Paduana 5 voc.
Joan le Febure, Cant. 6 7 8 et 12 voc.
Jacobus Reinerus, Missae 8 voc. lib. 2.
Joann. a Croce, Sacrae Cant. 5 voc.
Jacobus Finet, Complt. 5 voc.
Jacobus Regnart, Missae a 5 6 8 et 10 voc. 2 voc. desunt.
Joan. Chastronio, Sacrae Cant. 5 6 et 8 voc.
Joan. Petraloysio, Mott. 5 voc. No. 25 part. deest.
Joan Gro dresd 36 Intrate mit 5 Stimmen.
Joan. Mouton et aliorum Cant. 3 voc.
Joan. Fridericus, Pretorius Psalmodia Vesp. a 4 voc.
Joan. Hainprect, Missae 5 voc. in Laude illustr. Leonis Principis ac Epsi Frisingensis.
Joan Feldmayr, Rythmus sive Jubilus S Bernhardi a 4 voc.
Joan. Franciscus Ramelle Sacrae Cant. lib. 3.
Joan. Agricola, Mottetae 4 5 6 8 et 12 voc.
Joan. Petrus Aloysius, Missa a 8 voc.
Joan. Stadlmair, Magnif. a 5 6 7 et 8 voc.
Joan. a Castro, Missae a 3 voc.
Joan. Croce, Mott. 4 voc.
Jacobus Regnart, Missae 5 6 et 8 voc. una vox deest.
Jachet, Mott. a 4 voc
Joann. Bapt. Gnochi, Sacrae Cant. a 5 voc.
Jacobus Reinerus, Cant. Sacrae a 4 voc.
Joann. Mattheus Asula, Missae et Cant. 3 voc.
Joann. Simon Krvog, Sacrae Laudes a 3 voc.
Joann Mattheus Asula, Salm 8 voc.
Jacobus Hassler, Magn. 4 voc. et una vox deest Norimb. 1608.
Jacobus Regnart, Teusche Lied mit 8 Stimmen.
Ivo de Vento, Mott. 5 voc.
Jacobus Reinerus, Cantica B. V. a 6 voc.
Joan. Mayr, Apophtegmata metrica de moribus a 4 voc.
Jacobus Mailandt, Harmoniae sacrae a 5 voc.
Joan. a Croce, Magnif. 6 voc.
Jacomo Fanet, Concerti.
Joan. Maria Trabaci, Salm Vesp. a 4 voc. lib. 1.
Joan. Fridericus Pretorius, Ps. Vesp. a 4 et 5 voc.
Joan. Matth. Asula, Introit. a 4 voc. sed una vox deest.
Juli Belli Missae a 4 voc. una vox deest.
Joan. Petraloysio, Magn. 4 voc. una vox deest.
Joannes Stobeus, Cant. sacrae a 4 5 6 7 8 et 10 voc.
Jacobus Regnart, Missae 6 5 et 8 voc.
Joan. Math. Asula, Psalmodia Vesp. 6 voc.
Joan. a Croce, Ps. Poenitent. a 6 voc. una vox deest.
Ivo di Vento, Mott. Madrigali Gallica et Germaniae Cant. a 5 8 et 9 voc.
Jacobus de Kerle, sacrae Cant. 5 et 6 voc.
Ivo di Vento, Cantica a 4 voc.
Ivo de Vento, Mott. 4 voc.
Ivo de Vento, Neue Teusche Lieder mit 5 Stimmen.
Ivo de Vento, Teusche Lieder mit 3 Stimmen.

Sine Part.

Ivo de Vento, Teusche Lied mit 5 Stimmen.
Joan. Mattheus Asula. Divinae Laudes 2 voc.
Jacobus Florio, Sacrae Cant. 5 voc. 2 voces desunt.
Josquin, Lib. 1 Missarum 4 voc.
Jacobus Obrecht, Missae 4 voc.
Josquin, Missae 4 voc.
Joan. Feldmayr, 6 et plur. voc. Mott.
Joan. Antonius, Congiaso Mott. a 4 5 voc.
Joan. Reschambts, Missae 5 6 8 voc.
Joachimus Marcho Pommeranus, Sacrae Cantiones 4 5 6 7 8 voc. et plur.
Joan. Geishoff, Mott. a 4 voc.
Jacobus Reinerus, Ein Lied der Gugge genanndt mit 4 Stimmen.
Joann. Feldmair, Scintillae aeiae 4 voc. Aug. Vind. 1611.
Joann. Petraloisi Mott. 4 voc.
Joann. Mollerus, Ein neu Quotlibet mit 4 Stimmen.
Josephi Belloni Vesp. B. M. Virg. 5 voc.
Joann. Petraloisi Hymni totius anni 4 5 et 6 voc.
Joann. Valerini, Mott. 4 5 et 6 voc.
Innocentius Vivarinus, Madrigali Concertati 2 et 3 voc.
Liberale Zanchio, 6 7 8 12 et 16 voc. Mott.
Ludovico Viadana, Offic. Defunct 4 voc.
Ludovico Viadana, Respons. ad Lament. 4 voc.
Ludovico Viadana, Falsi Bordoni 5 voc.
Lucio Billi, Messae et Mott. 8 voc. No. 19 deest.
Leonhardus Paminger, 2 Tomus Cantionum 4 5 6 voc.
Leonhardi Paminger 1. Tomus Cantionum 4 5 6 voc.
Leonhart Schröter, Neu Weihnacht Liedlein mit 4 und 8 Stimmen.
Ludovico Viadana, Missae defunct. 3 voc.
Ludovicus a Victoria Hymni totius anni 4 voc.
Leonhart Lechner, Teusche Villanellen mit 3 Stimmen.
Leonhart Lechner, Teusche Lied mit 4 und 5 Stimmen.
Ludovicus Ruschart, Missae a 4 voc.
Ludovico Viadana, Missae a 4 voc. lib. 1.
Ludovicus Ruschart, Mott. a 5 voc.
Ludovicus Viadana, Salm. a 8 voc.
Lampertus de Saine, Sacrae Symphoniae a 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 15 et 16 voc. part. deest No. 19.
Lamentationes Hieremiae Ludovici Viadani 4 voc.
Ludovicus Ruschart, Magnif. 6 voc.
Lucius Bossi, Mott. a 6 voc.
Ludovicus Ruschart, Mott. a 4 voc. lib. 1.
Lucas Marentius, Sacrae Cant. 4 voc.
Ludovicus Viadana, Falsi Bortoni a 5 voc.
Ludovicus Augustini, Canones et Echo 6 voc.
Ludovicus a Victoria, Cant. sacrae a 4 5 6 8 et 12 voc.
Leonhardus Lechner, Sacrae Cant. a 5 6 voc.
Leonhardus Hasler, Sacrae Cant. a 4 5 6 7 8 plur.
Ludovicus Viadana, Missae a 4 voc. una vox deest.
Mathias Pottier, Missae 8 voc.
Michael Praetorius, Hymni a 2 3 4 5 6 7 8 voc.
Michael Praetorius, Missae a 2 3 4 5 6 7 8 voc.
Michael Praetorius, Sacrae Cantiones a 2 3 4 5 6 7 8 voc.
Michael Tonsor, Sacrae Cant. a 4 et 5 voc.
Magnificat e diversis Authoribus a 4 5 6 7 8 et 12 voc.
Melchior Franc, Teusche weltliche Gesänger mit 4 5 und 8 Stimmen.
Michael Herrerio, Sacrae Cantiones a 5 voc.
Melchior Franc, Teusche weltlich Gesänger mit 4 Stimmen.
Melchior Vulpius, Cant. a 6 7 8 et plur. voc.
Metallo, Motteti a 4 voc. lib. primus et 2.
Metallo, Salm. a 4 voc.
Metallo, Ricercari a 2 voc.
Metallus Introit. Offert. a 4 voc.
Mathias Pottier, Missae a 4 5 6 et plur. voc. una vox deest.
Melchior Schramius, Cant. selectae a 5 6 et 8 voc.
Melchior Franc, Sacrae Melodiae a 5 6 7 8 9 10 et 12 voc. lib. 2.
Melchior Franc, Sacrae Melodiae a 4 3 voc. lib. 3.
Melchior Vulpius, Cant. sacrae 6 7 8 et plur. voc. pars 2.

Sine Part.
Melchior Franc, Sacrae Melodiae a 4 5 6 7 et 8 voc.
Mottetae Introit. und andere geschrieben Cantiones mit 5 und 6 Stimmen.
Mottetae Missae Introit. Magn. und andere geschrieben Cant. mit 4 und 5 Stimmen. Auch Teusche mit 8 9 10 und 12 Stimmen.
Marcus Antonius, Hymni a 4 voc. lib. 2.
Matheus Asula, Hymni a 4 voc.
Matheus Asula, Invitator. et Responsoria a 4 voc.
Michael Tonsor, Cantiones Eccles. a 5 et 6 voc.
Melchior Vulpius, Cantica B. V. Mariae a 4 5 et 6 voc.
Mathias Pottier, Cantiones 4 5 et 6 pluribusque voc. duae voces desunt.
Melchior Franc, Sacrae Melodiae a 5 6 7 8 9 10 et 12 voc. 8 voc. desunt.
Melchior Schramius, Cant. selectae a 6 et 8 voc. una vox deest.
Michael Praetorius, Allerley französische Tenz und Passometzen.
Moralis Hispani Magnif. 4 voc.
Marci Gagliani Florentini Missae et sacrae Cant. 6 voc.
Maurus a Panormo, Respons. et Mott. 5 voc.
Michael Herrerius, Hortus musicalis lib. 3 5 6 7 8 9 11 et 12 voc.
Marcus Gemma, Duae Missae cum 5 magnif. a 8 voc.
Melchior Vulpius, Sacrae Cant. a 4 5 6 7 et 8 voc.
Melchior Francus, Melodiae sacrae a 2 6 7 8 9 10 11 et 12 voc.
Michael Hererius, Magnif 6 voc.
Nicolaus Parma, Sacrae Cant. a 5 6 8 12 voc. part. non notata.
Nicolaus Gotschouius, Sacrae Cant. Motteta a 4 5 6 7 8 et plur. voc. pars. 1.
Nicolaus Gotschouius, idem qui supra tot voc. idem bis pars 2.
Narcissus Zänggl, Missae 6 et 8 voc.
Nicolai Zangi Teutsche Lied a 5 voc.
Nicolaus Rosthii Neue Teusche Lied mit 4 5 und 6 Stimmen.
Nicolaus Gombert, Mott. a 4 voc.
Nicolaus Zielenski, Offert. et Magnif. 12 voc.
Nicolaus Zielenski, Comm. a 1 2 3 4 5 6 voc.
Orlandus de Lasso, Mott. a 3 voc.
Orlandus de Lasso, Quiritationes Divi Job a 4 voc.
Orlandus de Lasso, Sacrae Cant. 6 voc.
Orlandus di Lasso, Cant. 6 et plur. voc. 1 et 2 pars.
Orlandus de Lasso, Ps. Poenitent. 6 voc.
Orlandus di Lasso, Magnificat a 5 6 8 voc.
Oratio Scaletta, missae 4 voc. una vox deest.
Ortensio Pollidori, Ps. a 4 voc. part. Litt. L. sed deest. op. 1.
Orlandus di Lasso, Cant. sacrae sed Magnif. 5 et 6 voc. una vox deest.
Orlandi di Lasso Selectiss. Cant. 4 5 6 et plur. voc. duae voc. desunt.
Orlandus di Lasso, Cant. a 4 5 voc.
Orlandus di Lasso, Septem Ps. poenit. 5 voc. una vox deest.
Orpheo Vecchi, Scielta et Madrig. a 5 voc. accomodati in modi No. 1.
Orlandus di Lasso, Cant. selectae 6 et 8 voc. et una vox deest.
Orlandus di Lasso, Sacrae Cant. 5 voc.
Orlandus di Lasso, Teusche Lied mit 5 Stimmen.
Orlandus di Lasso, Cant. 5 voc. 2 Voces desunt.
Orland. di Lasso, Teusch Lied a 4 voc. 1 vox deest.
Orlandus di Lasso, Teutche Lieder mit 5 Stimmen 1 vox deest.
Orlandus di Lasso, Neue Teusche Lieder und französische mit 6 Stimmen 2 voc. desunt.
Orlandus di Lasso, Cant. 5 voc. 2 voc. desunt.
Orlandus di Lasso, Cant. 5 voc. 2 voc. desunt.
Orlandus di Lasso Magn. a 4 5 6 7 8 9 et 10 voc.
Orpheo Vecchi, Sacrae Cant. 6 voc.
Orlandus di Lasso, Madrig. a 5 voc.
Octavius Bargnan, Cant. a 3 et 4 voc.
Orland. di Lasso, Geistliche Teusche Psälm a 3 voc.
Orland. di Lasso, Cant. a 5 voc.
Orlandus di Lasso, Madrigal. a 5 voc.
Orlandus di Lasso, Teusche und französ. Gesäng 6 voc.
Orlandus di Lasso, Mott. a 2 voc.
Orlandus di Lasso, Scriptae Cant. 5 6 voc.
Orlandus di Lasso, Cant. a 4 voc.
Orland. di Lasso, Cant. 6 et 8 voc.
Orlandus di Lasso, Cant. 6 voc.
Orlandus di Lasso, Cant. a 4 voc.
Orlandus di Lasso, Mott. a 3 voc.

Sine Part.
Orlandus di Lasso, Cant. sacrae 5 voc.
Orlandus de Lasso, Lectiones sacrae 4 voc.
Orlandus di Lasso, Sacrae Cant. a 4 voc.
Orlandus di Lasso, cant. a 5 voc.
Orlandus di Lasso, Magn. a 4 5 6 voc.
Orlandus de Lasso, Prophetiae Sibillarum a 4 voc.
Orlandus de Lasso, Sacrae Cant. a 6 voc. una vox deest.
Oratio Vecchi, Canzone a 4 voc. lib. 1 2 3 et 4.
Petro Lappo, Missae a 8 et 9 voc. lib. 2.
Piato Maulgreo, Cantiones sacrae a 5 6 et 4 voc.
Petro Bonhomio, Mott. 5 6 8 et 9 voc.
Philippus Zindelin, Primitiae odarum sacrarum a 4 voc.
Petri Joannelli Sacrae Cant. a 5 6 7 8 et 4 voc.
Piato Maulgreo, Schala harmonica a 8 voc.
Petrus Rimonte, Sacrae Cant. a 4 5 6 7 voc.
Paolo Vrichi, Mott. 5 voc. lib.
Petro Maria Miasolo, Missae et Mott. 8 voc.
Rogeri Joannelli, Mott. 5 voc.
Rogeri Joannelli, Mott. 5 et 8 voc.
Rudolphus de Lasso, Cant. a 3 et 2 voc. et pluriumque voc.
Rogeri Joannelli, Mott. 5 et 8 voc. lib. primus.
Roggeri Joannelli, Mott. 5 et 8 voc.
Rudolphus de Lasso, Circus symphoniacus a 8 9 10 11 12 et 16 voc.
Rudolphus de Lasso, Magnif. 4 5 6 7 8 et 10 voc.
Simone Molinaro, Processionale et Mott. 4 voc.
Serafini Patta Sacrae Cant. a 1 2 3 5 voc.
Sebastianus Ertelius, Symphon. sacrae a 10 voc.
Stephanus Felis, Missae a 6 et 8 voc. lib. 2.
Sigismundus de India, Cant. Ecclesias. a 2 et 3 voc.
Sacrae Cant. Christiani Erbacher a 4 5 6 7 8 9 10 voc. Tres Missae.
Pauli Sartori 8 voc. item varie Cant. Scriptae a 4 5 6 7 8 et 12 voc.
Seraphini Cantoni Sacrae Cantiones a 8 voc.
Sixtus Gallio, Sacrae Cant. 4 voc.
Stephanus Nasimbeni, Concerti a 12 voc.
Tiburtius Massaino, Quaerimonia cum Responsoriis a 5 voc.
Trenodia in obitum Clarissimi viri Adami Gumpelzhaimeri 5 voc. a Joanne Glossio.
Tiburtii Massaini Mott. a 8 9 10 11 12 15 et 16 voc.
Tiburtii Massaini Sacrae Cant. 6 voc.
Thomae Ludovici a Victoria Cant. sacrae 4 5 6 8 et 12 voc.
Valentinus Coler, Sacrae Cant. a 4 5 6 7 8 voc.
Valentinus Hausmann, Fasciculus seu Neue Hochzeit Liedlein 4 5 6 voc.
Valentinus Hausmann, Neue Intrata a 5 6 voc.
Valentinus Hausmann, Neue Teusche weltliche Lied mit 4 Stimmen.
Varie Cantiones scripte a 4 5 6 voc.
Vincentius Puteo, Mott. a 3 voc. lib. 1. Litt. L. sed deest.
Valentinus Coler, Sacrae Cant. 4 5 6 7 8 voc.
Valentinus Hausmann, Sacrae Cantiones 5 6 voc.
Vincentius Mercante, Missae 5 voc.
Valentinus Hausmann, Tricinia mit Teuschen Texten.
Valerius Bona, Mott. a 6 voc.
Valerius Bona, Missae et Mott. 8 voc. lib. 2.
Valentinus Hausmann, 35 Teusche Lieder mit 4 und 5 Stimmen.
Vincentius Passerini, Madrig. a 6 voc.
Valentinus Hausmann, Pollnische Tänz mit 5 Stimmen.
Wolfgangus Perkhaimer, Hymni a 4 5 et 6 voc. Monach 1564.

Quod libros musicales, sub hoc cathalogo contentos, ex mandato Rev. et Ill. Principis. ac Domini Domini Viti Adami Episcopi Frisingensis, Sebastiano Karpff, Ecclesiae Cathedralis Frisingensis Chori Regenti in custodiam fidelem, cum cantione insinuata, tradiderimus, testamur infra scripti. Frisingae 26 Martii Ao. 1651.

Vitus Adamus Epus. Frisingensis Georgius Dtho Leösch canonicus et summus custos, Ferdinandus Grembs SS. Th. Doctor et Eccl. cathedralis Frisingensis Canonicus.

Ein grundlegendes Werk über die Musik Indiens

Besprochen von

Robert Lachmann, Berlin.

Daß A. H. Fox Strangways' umfassendes Werk „The Music of Hindostan"[1]) nicht sofort seiner Bedeutung entsprechend aufgenommen und auch in den zehn Jahren, die seither vergangen sind, nicht eingehend gewürdigt worden ist, mag weniger an seinem auch für heutige Anschauungen noch abgelegenen Thema liegen als an dem ungünstigen Zeitpunkt seines Erscheinens, das in das Jahr des Kriegsbeginns fällt. Allerdings ist es inzwischen — das zeigen die ständig sich mehrenden Hinweise in Büchern und Aufsätzen aus allen in Betracht kommenden Ländern — nicht unbeachtet oder unwirksam geblieben, und sicher ist heute mit größerer Bestimmtheit als damals zu sagen, was das Buch an Kenntnissen vermittelt, und was es dem, der diese Kenntnisse in sich verarbeitet hat, darüber hinaus bieten kann.

Wer abendländischen Lesern einen Einblick in das Wesen irgendeiner orientalischen Musik verschaffen will, muß einen möglichst großen und vielfältigen Bestand an Tatsachen, besonders aber an Musikstücken vor ihnen ausbreiten. Als bekannt wird er einstweilen kaum etwas voraussetzen dürfen; grundlegende Werke, auf die er verweisen könnte, sind selten und nur für Teilgebiete vorhanden. In der Tat stehen bei Fox Strangways die Notenbeispiele im Mittelpunkt der Darstellung. Er hat zu den verschiedensten Mitteln gegriffen, um seine Ausführungen mit musikalischen Belegen auszustatten; vor allem hat ihm ein vielmonatiger Aufenthalt in Indien eine reiche Ernte selbst gehörter und aufgezeichneter Musikstücke eingebracht. Zu diesem Erfolg hat die bereitwillige Unterstützung vieler, zum Teil ausgezeichneter indischer Musiker beigetragen, darunter die Rabindranath Tagore's, mehr aber noch jener leidenschaftliche Sammeleifer, der allen Schwierigkeiten gegenüber: der Größe des Gebiets mit seinem bunten Völkergemisch, den Launen der Gewährsleute und den vielen unvorhergesehenen Zufällen einer Reise im Orient, ohne Erlahmen standhält. So finden wir musikalische Äußerungen aller Art zusammengetragen, von den Rufen der Bootsleute, der Arbeiter, der Bettler am Wege über die einfachen Weisen von Kindern und Müttern und die Lieder, die an Unterhaltungsstätten teilweise zum Tanz vorgetragen werden, bis zu den kunstvollsten, in der Notation bis zu 12 Seiten umfassenden Schöpfungen der Berufsmusiker. Örtlich sind hierbei aus der unabsehbaren Vielfalt von Stämmen und Schulen eine genügende Anzahl herausgegriffen, um wenigstens die Haupttypen erkennen zu lassen; die im großen und ganzen stärkere Berücksichtigung der Musik des Nordens, der Musik Hindostans, die dem Werk den Titel gegeben hat, gegenüber der südlichen „karnatischen" ist mit dem Vorhandensein des Day'schen Buches[2]) gerechtfertigt, das ganz und gar der Musik des Südens gewidmet ist.

Der Wert aller solcher Sammlungen hängt davon ab, ob die Aufzeichnung der Melodien ihren musikalischen Gehalt zuverlässig wiedergibt, ob sie geeignet ist, dem Europäer das Wesen einer so fernliegenden Kunst zu vermitteln. Wissenschaftlich brauchbare Me-

---

[1]) Oxford, Clarendon Preß 1914, X, 364 S., 14 Bild- und 2 Notentafeln.

[2]) C. R. Day: The Music and musical Instruments of Southern India and the Deccan. London 1891.

thoden für diese Aufgabe sind erst seit ungefähr einem Menschenalter ausgebildet worden; die Aufzeichnungen, die vorher gemacht wurden, waren meist durch ungenaues Hören und durch einen falscher Fährte folgenden Sinn für musikalische Schönheit und Symmetrie entstellt und sind jedenfalls nur mit größtem Mißtrauen in Betracht zu ziehen. Wie mit diesem Brauch gebrochen wurde, wie man unter dem Einfluß von A. J. Ellis und seinen vorbildlich durchgeführten Tonmessungen an Musikinstrumenten exotischer Völker die Notwendigkeit begriff, auch die Musik selbst, die diese Völker hervorbringen, gewissenhafter zu beobachten, und wie bald darauf in den Dienst der neuen Arbeitsweise als neues, zweckmäßiges Werkzeug der Phonograph gestellt werden konnte, ist bei anderer Gelegenheit, mit Hinblick auf die weitere Entwicklung in Deutschland, kurz angedeutet worden[1]). Bei Fox Strangways ist die neue Methode zu voller Reife gediehen. Phonographischen Aufnahmen verdankt er zwar nur einen geringen Teil seines Materials; aber er hat genug daraus gelernt, um auch in nicht phonographierten Musikstücken gewisse wesentliche Elemente zu beachten und wiederzugeben, die einem nicht durch dieses Hilfsmittel geschulten Ohr entgehen oder undeutlich bleiben. Zu diesen Elementen gehören hauptsächlich die „Manieren", die gleitenden Übergänge, die tremolierende Tongebung und alle die flüchtigen Umspielungen der melodischen Linie und der Trommelfigur, die das Musizieren des ganzen vorderen Orients kennzeichnen und in jedem Teil dieses Länderbereichs verschieden ausgebildet sind. Sein hierauf bezügliches Material hat er in den beiden Kapiteln „Grace" und „Drumming" erschöpfend und „gleichsam unter einem akustischen Mikroskop" betrachtet. Fox Strangways' rein musikalische, auf die Musik als schöpferische Leistung hinzielende Betrachtungsweise überhebt ihn dagegen der Sorge um Feststellung der Gesangsintonation durch exakte tonometrische Untersuchungen. Denn die akustischen und musikpsychologischen Probleme, z. B. das des Einflusses der Melodiebewegung auf die Gesangsintonation, wie es erst kürzlich von Abraham in einer aufschlußreichen Arbeit[2]) behandelt worden ist, berühren sein eigentliches Thema nicht. Von all den persönlichen und sachlichen Elementen, die beim Vortrag eines Musikstücks zum Gesamteindruck verschmelzen, hebt er mit Vorbedacht nur diejenigen hervor, die das Musikstück zum Kunstwerk machen.

Die gleiche Betrachtungsweise bestimmt auch seine notenschriftliche Wiedergabe der Melodien. Bekanntlich widerstreben orientalische und überhaupt alle Melodien, die einer mündlich überliefernden Musikkultur entstammen, dem analysierenden und improvisationsfeindlichen Charakter der abendländischen Notenschrift. Die Frage ist, wie man sie zur näheren Betrachtung festhalten kann, ohne ihrer flüchtigen Natur Gewalt anzutun. Es sind nicht die vorhin erwähnten „Manieren", die hierbei die Hauptschwierigkeit bilden; denn obwohl sie, als der abendländischen Musik fremd, in der Notenschrift nicht vorgesehen sind, können sie leicht durch verabredete Zeichen ausgedrückt werden, und dieses Mittels hat sich, wie andere vor ihm[3]), auch Fox Strangways bedient. Selbst wenn es aber gelingt, nach unmittelbarem Hören oder unter Anwendung technischer Hilfsmittel, etwa nach oftmaligem Abhören eines Phonogramms in verlangsamtem Tempo, die Tonfolge eines exotischen Musikstückes genau so zu Papier zu bringen, wie sie einmal von einem Sänger oder Instrumentenspieler vorgetragen wurde, auch dann liegt uns lediglich eine einzige unter den vielen möglichen Ausführungen dieses Musikstücks vor. Eine allein richtige Fassung, in der Ton für Ton festgelegt ist, gibt es für den Orientalen nicht. Während die abendländische Kunstmusik aus Gründen, die in Kürze nicht zu erörtern sind, Freiheiten in der Ausführung immer mehr auf Abschattierungen des Ausdrucks eingeschränkt hat, ist für den, der von dieser Entwicklung unberührt ist, die Identität des Musikstücks gewahrt, so lange er den Verlauf der Melodie, ihre charakteristischen Wendungen wiedererkennt. Diese Melodiewendungen hört er als

[1]) Archiv f. Musikwissenschaft, Jg. 5 (1923), S. 181/83.
[2]) Otto Abraham: Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volkslied. Psycholog. Forschung, Bd. 4 (1923).
[3]) O. Abraham u. E. M. v. Hornbostel: Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. S. J. M. G. 11 (1909/10).

Einheiten, ohne sie weiter zu zergliedern. Daher hat er kein Verständnis für die Aufforderung, eine Melodie „notengetreu" zu wiederholen; im Gegenteil, die gleiche Melodie in möglichst vielen verschiedenen Fassungen vortragen zu können ist für ihn ein Zeichen der Meisterschaft.

Fox Strangways gibt Melodien in der genauen und zufälligen Fassung eines individuellen Vortrags nur selten und gewöhnlich nur dann wieder, wenn es ihm um das Besondere dieses Vortrags zu tun ist. Weit öfter sucht er mit Übergehung solcher Zufälligkeiten das Bleibende und Wesentliche der melodischen Linie festzuhalten. Diese Art der Aufzeichnung hat die Fähigkeit zur Voraussetzung, nicht nur den äußeren Verlauf der Melodien nachzuschreiben, sondern ihre innere Bewegung nachzuschaffen. Über die Geduld und Sorgfalt des Forschers hinaus erfordert diese Aufgabe eine Kraft der Einfühlung, wie auch ein Maler sie über seine technische Fertigkeit hinaus braucht, um Porträtähnlichkeit zu erzielen. Man muß selbst viel indische Musik gehört haben, um beurteilen zu können, zu welch hohem Grade Fox Strangways bei ihrer Notierung Porträtähnlichkeit erzielt. Diese Einsicht in das Wesen der indischen Melodik ermöglichte es ihm auch, die große Menge einheimischer Melodiesammlungen, die meist in indischer Notation vorliegen, auf charakteristische Belege zu sichten und hierdurch das von ihm selbst und anderen europäischen Forschern[1]) aufgezeichnete Material zu ergänzen. So druckt er unter anderm 60 Melodien aus den Büchern einer Marāthi-Gesangsschule (Poona Gayan Samāj) ab, „viele von ihnen wegen ihrer Schönheit, andere, um daran die hauptsächlichsten melodischen und rhythmischen Typen zu veranschaulichen".

Neben den Musikbeispielen sind Aussagen indischer Musiker über ihre Theorie und Praxis, immer mit sorgsamer Erwägung ihrer Zuverlässigkeit, über das ganze Buch verstreut. So ist indischen Gewährsleuten aus vier verschiedenen Landesteilen eine Übersicht der Rāgs oder Melodietypen von Hindostan, ihres Stimmungsgehalts und der Tageszeiten, zu denen sie gesungen werden, zu verdanken. Über die Musiktheorie der älteren Zeit sind neue Tatsachen nicht beigebracht; desto vollständiger sind die früheren Arbeiten, darunter eine eigene[2]), herangezogen. Überhaupt hat Fox Strangways allem Anschein nach das Wesentliche der verfügbaren altindischen Quellen sowie der übrigen Literatur zu Rate gezogen, hierunter auch eine Anzahl von Indern verfaßter Arbeiten. Von ihnen sind manche, wie er es Pingle's „Indian Music" nachrühmt, „Fundgruben der Belehrung", einer Belehrung allerdings, die, wie die Melodiesammlungen und mündlichen Mitteilungen einheimischer Gewährsleute, zunächst nur einem sehr sachkundigen Forscher zugute kommen und erst durch seine Vermittlung dem unvorbereiteten abendländischen Leser verständlich werden.

Zu bedauern ist, daß Fox Strangways, wieder im Hinblick auf das prachtvoll illustrierte Werk von Day, darauf verzichtet hat, die Instrumente[3]) eingehend zu studieren, und nur gelegentlich auf sie zu sprechen kommt. Die Bedeutung zu erörtern, die ihnen für die Beziehungen zwischen der musikalischen Kultur Indiens und der Nachbarländer zukommt, lag freilich außerhalb der scharf gezogenen Grenzen des Werkes. Wünschenswert wäre es aber gewesen, von einem so gewissenhaften Beobachter Näheres über ihre Stimmung und Handhabung zu erfahren, sowie darüber, wie ihre Technik sich in der Gestaltung der Melodie und des Trommelrhythmus auswirkt. Einen gewissen Ersatz bieten hier die bildlichen Darstellungen von Instrumenten in der Hand ihrer Spieler nach alten indischen Gemälden oder Zeichnungen und eigenen Photographien. Besondere Erwähnung verdienen Aufnahmen der sukzessiven Bewegungsphasen trommelnder Hände.

---

[1]) Z. B. Erwin Felber: Die indische Musik der vedischen und der classischen Zeit. Sitzungsber. d. kaiserl. Akademie d. Wissenschaften in Wien, philos.-histor. Klasse. Bd. 170, Abhandl. 7 (1912).

[2]) A. H. Fox Strangways: The Hindu Scale. S. I. M. G. Jg. 9 (1907/08); S. 449ff.

[3]) Vgl. für dieses Gebiet Curt Sachs: Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens. 2. Aufl. Berlin und Leipzig 1923.

Hiermit ist der stoffliche Bestand des Werkes im wesentlichen, wenn auch nicht erschöpfend, aufgezählt. Es bleibt zu untersuchen, wie er verarbeitet ist.

In den ersten Kapiteln hat Fox Strangways tagebuchartige Aufzeichnungen und historische Einzelheiten aneinandergereiht. Der Leser wird gleichsam an der Hand geführt und kann so die ständig wechselnden Eindrücke einer musikalischen Reise durch das südliche und östliche Indien miterleben. Sie schließt ab mit einem Besuch bei Tagore, „der nach bester indischer Tradition Dichter und Musiker zugleich ist", und mit der Wiedergabe einiger von ihm gesungener Lieder. Nachdem man auf diese Weise durch zahlreiche zufällige Züge in die musikalische Atmosphäre des Landes in Gegenwart und Vergangenheit eingeführt ist, folgt die systematische Behandlung der Hauptfragen, die das Studium der indischen Musik aufrollt. Im Mittelpunkt stehen gemäß ihrer überragenden Bedeutung für die indische Theorie und Praxis die Rāgs oder Melodietypen. Ihre Ausgestaltung im einzelnen leitet sich aus den besonderen Verhältnissen Indiens, ja der einzelnen Landschaften ab. Das Rāga-System ist aber nicht auf Indien beschränkt, sondern findet sich in allen Ländern des vorderen Orients, ja sogar auf dem Balkan[1]) und, wie wir annehmen dürfen, auch bei den alten Mittelmeervölkern, als melodisches Einteilungsprinzip (Maqām, Nomos, Hīrmos) wieder. Ohne sich auf diese weiteren Beziehungen einzulassen, versteht es Fox Strangways, uns dieses System in seiner ganzen Tragweite, sowohl in seiner technischen Handhabung wie als Ausdruck einer besonderen musikalischen Denkweise nahezubringen, vor allem auch durch Heranziehung englischer Volksliedvarianten und durch Gegenüberstellung des inneren Mechanismus abendländischer und indischer Melodie.

Das Tonsystem baut sich auf 22 kleine Intervalle in der Oktave (Śrutis) auf, die, entgegen der Behauptung mancher Forscher, nicht gleich groß sind, sondern, da sie aus den Unterschieden der großen Intervalle entstehen, in drei Arten zerfallen: didym. Komma (22 Cents), kl. Halbton (70 Cents) und pythagor. Līmma (90 Cents). Die indische Lehre gibt die Intervalle der (7-stufigen) Leitern in Śrutis an. Aber in ihrer weiteren Ausgestaltung ist diese Lehre nicht einheitlich, und eine Klarlegung der Beziehungen des älteren Systems zu den beiden modernen, dem hindostanischen und dem karnatischen, ist nicht möglich, solange die Sanskritterte nicht genauer durchforscht sind als bisher.

Großes Gewicht mißt sowohl die indische wie auch die griechische Theorie dem Unterschied zwischen Skala und Modus bei. Unter Skala wird in Indien die Anordnung der Intervalle in einem Oktavausschnitt verstanden. Der Modus der altindischen Theorie wurde, wie Fox Strangways annimmt, lediglich durch die Lage des dominierenden Melodietons im Gesamtbereich der Melodie, später durch das Verhältnis dieses Tons zu einem durch einen Bourdon gekennzeichneten Grundton bestimmt. Doch ist auch diese Entwicklung, die er mit dem Übergang der griechischen Harmonia zum tonos vergleicht, noch nicht geklärt.

Wie dem Ragaprinzip, das die Melodien zu Gruppen ordnet, ist auch dem rhythmischen Ordnungsprinzip eine eingehende Betrachtung gewidmet, die den indischen Versrhythmus zum Vergleich und zur Erklärung heranzieht. Das Ergebnis ist knapp und schlagend zusammengefaßt: „Worin besteht der Unterschied zwischen dem indischen und dem abendländischen Rhythmussystem? — Ihr rhythmisches System leitet sich vom Gesang her, unsres vom Tanz oder Marsch. Beide beruhen auf den Zahlen 2 und 3, doch werden Verbindungen dieser Zahlen von ihnen durch Addition, von uns durch Multiplikation bewirkt. Aber die am tiefsten gehende Antwort ist, daß ihre Musik in metrischen Typen — ebenso wie in melodischen — verläuft, während unsre den Typus nach Gutdünken abändert, hauptsächlich mit Hilfe der Harmonie."

Der Abschnitt über das Singen des Sāmaveda macht uns mit dem liturgischen Gesang bekannt; auf ihn beziehen sich die ältesten musikalischen Nachrichten aus Indien, und das altertümliche und tonarme Gepräge, das er, wie der liturgische Gesang überall,

---

[1]) Vgl. Egon Wellesz: Die Struktur des serbischen Oktoechos. Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Jg. 2 (1919/20), S. 140ff.

bewahrt hat, gibt ihm vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt ein besonderes Interesse.

Von den beiden Schlußkapiteln behandelt das erste die Form, die verschiedenen Arten der Anordnungen, die den Inhalt der Melodieteile gegeneinander im Gleichgewicht halten. - Im andern faßt er noch einmal zusammen, was ihm das Studium der indischen Melodie, „deren Gesetze sich während eines Zeitverlaufs von mindestens 3000 Jahren ausgebildet haben", an Wissenswertem zu bieten scheint.

Den Themen der einzelnen Kapitel ist das gesamte Material an Tatsachen und Notenbelegen untergeordnet, das wir vorhin aufgezählt haben. Auch begnügt sich Fox Strangways nirgends damit, die Begriffe, die ihm die indische Terminologie zur Verfügung stellt, sauber abzugrenzen und dann auf sich beruhen zu lassen. Vielmehr erhält jede einzelne Beobachtung durch ihre Beziehung zu einem der zentralen Probleme Leben und Bedeutung. Hierdurch unterscheidet sich sein Buch von dem Werk Day's, auf das er sich mehr als einmal bezieht. Die Verläßlichkeit und Fülle seines Materials macht dieses Werk als Hilfsmittel unentbehrlich. Aber die äußeren Begebenheiten, die mit so viel Hingebung zusammengetragen sind, erscheinen lediglich in einer essayistischen Verknüpfung, ohne ihrem Sinn nach gedeutet zu werden, und deshalb stehen wir ihnen letzten Endes nicht anders gegenüber als den Schaustücken eines reich ausgestatteten Museums.

Ebenso wie Fox Strangways die einzelnen Tatsachen und Beobachtungen stets in einen größeren Zusammenhang stellt und für irgendwelche allgemeineren Fragen auswertet, so behandelt er auch diese Fragen nicht um ihrer selbst willen. Vielmehr dient ihm jede von ihnen, ob sie sich auf das Tonsystem oder das Trommeln oder den religiösen Gesang bezieht, zur Erkenntnis der Gefühls- und Vorstellungswelt, die den Ausdruck und die Formen der indischen Musik wesentlich bestimmt. So ist die Skalenlehre, wie die Sanskrittexte der alten Autoren sie überliefern, für ihn kein Sondergebiet: ihm sind die Skalen der Theoretiker nur als Formulierungen musikalischer Tatsachen von Wert. Es ist reizvoll, diese Betrachtungsweise mit der anderer Forscher zu vergleichen, die auf demselben Gebiet gearbeitet haben. Clements hat in einem verdienstlichen Buch[1]) die indische Intervall-Lehre einer gründlichen Betrachtung unterzogen und eine Lösung der Fragen versucht, die die alten Autoren offen gelassen haben. Allerdings stützen sich seine Angaben über Intonation, die die Grundlage seiner Ausführungen bilden, im wesentlichen auf die Autorität eines einzigen Sängers; ferner sind die Skalen ohne jeglichen Hinweis auf ihre melodische Bedeutung, ja sogar auf ihre tonale Struktur aufgeführt; und schließlich, um einen Einzelumstand zu erwähnen, kann die an sich beachtenswerte Einführung von „Siebener"-Intervallen in das Tonsystem und ihre Herleitung von muhammedanischem Einfluß sich nicht auf gesicherte Tatsachen berufen. So liegt das Schwergewicht der Arbeit, gleichgültig, ob sich ihre Ergebnisse durch eine spätere Nachprüfung bestätigen, in rein theoretischen Ausführungen. Im Gegensatz zu Fox Strangways ist aus dem Gesamtthema der indischen Musik und ohne Beziehung zu ihm ein einzelnes Problem herausgegriffen und auch hiervon lediglich die akustische, nicht die musikalische Seite berücksichtigt.

Einen andern Typus vertritt das Werk Grosset's[2]), das ungefähr gleichzeitig mit dem Fox Strangways'schen entstanden ist, und gleichfalls eine Gesamtdarstellung der indischen Musik unternimmt. Grosset ist durch seine Sanskritforschungen an den Gegenstand herangeführt worden. Über seine Arbeit hat sich als berufenster Kritiker Fox Strangways selbst geäußert[3]); er erkennt die philologischen Verdienste an, die Grosset sich namentlich um das älteste musiktheoretische Werk Indiens, das uns erhalten ist, die Abhandlung Bharata's, erworben hat, nicht aber die musikalisch-technischen Textinterpretationen, die verhängnisvolle Mißverständnisse aufweisen. So nimmt Grosset an, daß die Śrutis alle die gleiche Größe haben, daß also die altindische 22-stufige Material-

[1]) E. Clements: Introduction to the study of Indian music. London 1913.
[2]) Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, ed. A. Lavignac. 1e partie. Vol. I. Paris 1921.
[3]) Music and Letters Jg. 4 (1923), S. 290f.

leiter gleichschwebend temperiert war. Was nützt aber schließlich dem Forscher das vollkommenste sprachliche Rüstzeug, wenn er außerstande ist, in der widerspruchsvollen und die Kenntnis einer verlorengegangenen Praxis voraussetzenden Ausdrucksweise der alten Autoren den lebendigen Sinn und Zusammenhang aufzuspüren! Fox Strangways kommt mit der nur unvollkommenen Kenntnis des Sanskrit, zu der er sich bekennt[1]), viel weiter, weil er sie im Dienst klarer und umfassender musikalischer Anschauung zu gebrauchen versteht: das zeigt sich z. B., wenn er mit dem Hinweis auf die Fremdsprachigkeit der Fachausdrücke für 5- und 6-stufige Leitern ihre besondere Bevorzugung in Bengalen auf nichtarischen (östlichen) Einfluß zurückführt (S. 122). Grosset hat es, auch wo er auf die moderne Musik eingeht, zu keiner synthetischen Darstellung gebracht, obwohl er auch hier zahlreiche wissenswerte Einzelheiten aneinanderreiht. Wie wenig Fühlung er mit der Musik selbst und ihrer Ausübung hat, ergibt sich daraus, daß seine Melodiebeispiele ausnahmslos aus zweiter Hand stammen.

In seiner Einleitung empfiehlt Grosset künftigen Generationen, die „Geschichte der Musik von Indien vom Ursprung bis zur Gegenwart" zu schreiben, zu der er selbst nur einen vorläufigen Entwurf habe liefern können. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe beruht vor allem darauf, daß die Hindus, wie Fox Strangways in dem Kapitel über „Geschichte, Legende und Gegenwart" ausführt, der Frage nach dem Vorher und Nachher wenig Wert beimessen, und daß aus diesem Grunde die musikalische Überlieferung sowohl dürftig wie schwer datierbar ist. So hat Fox Strangways das historisch-chronologische Element im Hintergrund gehalten.

Dagegen richtet er seine ganze Kraft darauf, Wesen und Gesetzmäßigkeiten der Musik selbst, die er in den Themen seiner einzelnen Kapitel herausarbeitet, dem abendländischen Leser anschaulich zu machen. Mit Vorliebe sucht er seine Beobachtungen durch Vergleiche mit der modernen Kunstmusik des Abendlandes zu erläutern. Seine praktische und historische Vorbildung läßt ihn Beispiele aus dem abendländischen Musikschaffen von der Frühzeit bis zur jüngsten Gegenwart als aus einem ständig bereitstehenden Vorrat herausgreifen. Von solchen Vergleichen sind zwei Gruppen zu unterscheiden. Viele Eigenschaften der indischen Musik muten uns wie Wunderlichkeiten einer entlegenen und uns verschlossenen Musikauffassung an, bis wir darauf hingewiesen werden, daß die gleichen oder ähnliche Züge, nur durch die Simultanharmonie verdeckt oder verändert, auch in unserer eigenen Musik vorhanden sind. Diesen Nachweis führt Fox Strangways an vielen Stellen; einmal z. B. bei der Erörterung des Kenn-Intervalls (pramāṇaśruti), das den Unterschied der beiden Grundskalen der altindischen Theorie ausmacht. Die musikalische Bedeutung dieses akustischen Wertes veranschaulicht er an einer Wendung in Schubert's „Ganymed". Oder er vergleicht das rhythmische Widerspiel von Melodie und Trommelfigur, das uns die Musik des ganzen vorderen Orients so kompliziert erscheinen läßt, mit der Partitur einer Bachschen Fuge, deren rhythmische Verhältnisse womöglich noch verwickelter sind, von uns aber als selbstverständlich hingenommen werden.

Die zweite Gruppe der Vergleiche zielt nicht auf Ähnlichkeiten, sondern auf Gegensätze hin. Nicht nur stellt er den indischen und den abendländischen Rhythmus einander gegenüber. Auch die Gesetze der Melodieführung dort und hier werden scharfsinnig erläutert, und diesen vielleicht wesentlichsten, dem Eindruck nach jedenfalls stärksten musikalischen Gegensatz zwischen Indien und dem modernen Abendland wird er nicht müde, mit Beispielen zu belegen. Unter den Merkmalen der indischen Melodie gegenüber der abendländischen ist eins die Bevorzugung schrittweiser Bewegung, während die beliebten aus Akkordtönen gebildeten Motive des Abendlandes ihr natürlich fehlen, ein andres die Rolle, die der Bourdon für die Tonalität spielt, ein drittes die Gebundenheit jedweder Melodie an gewisse typische Wendungen, also ihre Zugehörigkeit zu einem Rāg.

Diejenigen Eigenschaften, die Fox Strangways hier treffend in Gegensatz zur harmonischen Musik des neueren Abendlandes stellt, sind allerdings der indischen Musik nicht eigentümlich, sondern, wie bezüglich des Rāgasystems bereits gesagt wurde, gemein-

[1]) The Hindu Scale, a. a. O., S. 450.

sames Gut aller Kulturvölker von Indien bis zum Mittelmeer, ja auch unserer älteren Volksmusik. Er selbst weist gelegentlich auf verwandtschaftliche Züge zwischen den tonalen Verhältnissen abendländischer Volkslieder und indischer Melodien sowie auf Übereinstimmungen der indischen Theorie mit der griechischen hin. Es wäre wünschenswert, daß nun auch die Sondereigenschaften der indischen Musik innerhalb der Gruppe, zu der sie gehört, herausgearbeitet würden, diejenigen ihrer Eigenschaften, die sie von der Musik aller anderen Völker unterscheidet. Zur Lösung dieser Aufgabe wäre niemand eher berufen als eben Fox Strangways.

Selbst wenn er aber diese Hoffnung unverwirklicht läßt, ist er um des bereits Geleisteten willen unsres Dankes sicher. Sein Buch ist nicht nur das beste, das wir über die Musik Indiens besitzen — denn auch in späterer Zeit ist hierüber, mit Ausnahme des zitierten Sachs'schen Buches und Breloer's dankenswerter Arbeit über Bharata[1]), kaum Nennenswertes, keinesfalls aber ein Werk von ähnlicher Tragweite erschienen, sondern es ist die einzige Monographie überhaupt, die uns einen Einblick in die Seele der Musik eines außereuropäischen Kulturvolks gewährt und eins der wenigen Werke, die unsre Vorstellung von den Grundlagen der Musik erweitern.

Eine Kennzeichnung des Buches wäre unvollständig ohne den Vermerk, daß sein Stil dem reichen Inhalte ebenbürtig ist, — kein häufiger Fall in der streng wissenschaftlichen Literatur. Die trocknen theoretischen Tatsachen und die vielfach schwierigen Gedankengänge sind durchweg durch treffende und schlagende Ausdrücke und Wendungen anschaulich, ja unterhaltsam gemacht. Vor allem aber durchdringt das Ganze ein von innerlichem Humor gesättigter persönlicher Hauch, der den Leser nicht nur für das Buch, sondern auch für seinen Verfasser gewinnt.

---

[1]) Bernhard Breloer: Die Grundelemente der altindischen Musik nach dem Bhāratīya-nāṭya-śāstra. Bonn, Phil. Diss. 1922.

In eigener Sache

Spät erst erhalte ich Kenntnis von der Besprechung, die Rudolf Cahn-Speyer meinem Buch „Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann" im Mai-Heft des Archives für Musikwissenschaft widmet. Daher hat sich leider auch meine Antwort sehr verzögert. Viel zu lange ist diese Kritik in der Öffentlichkeit ohne Widerspruch geblieben.

Von dem kurzen Abschnitt über Goethe sage ich selbst, er wolle nicht mehr sein als eine Andeutung, und überlasse die erschöpfende Zusammenfassung dem Historiker. Wie gut ich daran getan habe, hier Zurückhaltung zu üben, beweist die mittlerweile erschienene Schrift von Abert, die meinen Wunsch erfüllte, als er kaum noch geäußert war. Man sollte meinen, der von mir ausdrücklich beigefügte Verzicht müßte mich vor Angriffen bewahren. Aber nein! Cahn-Speyer hält mir ein langes Sündenregister vor mit Angabe alles dessen, was von mir bei Goethe übersehen worden sei. Auch meine Würdigung Schumann's erregt sein ernstes Mißfallen, weil sie sich auf die von Kretzschmar und Schmitz geleistete Vorarbeit stützt. Möchte er doch selbst einmal sich an der mir gestellten Aufgabe versuchen, dann wird er vielleicht zu größerer Milde und Nachsicht gestimmt werden und einsehen, daß die restlose Bewältigung eines so umfassenden Stoffes aus eigener Arbeit allein das Vermögen eines einzelnen übersteigt und es ihm daher zum Recht und zur Pflicht macht, das von anderen Geleistete — soweit er es für zweckmäßig hält — zu Hilfe zu nehmen, um die eigene, nicht unbegrenzte Kraft für die Verarbeitung noch ungelöster Fragen aufzusparen.

Unter dem vielen, was Cahn-Speyer bei mir vermißt, befinden sich der Arzt Bukofzer und der Psychologe Lipps „mit seiner so folgenreichen Einfühlungslehre". Bukofzer's Abhandlungen sind mir wohlbekannt. Der Verfasser hatte die Güte, sie mir persönlich zukommen zu lassen, wofür ich ihm hier nochmals meinen Dank ausspreche. Sie stammen aber aus den Jahren 1920 und 1921 und konnten von mir daher leider nicht mehr in den komplizierten und empfindlichen Organismus meines 1922 erschienenen Buches eingefügt werden. Dagegen ist Lipps tatsächlich, wie das Namenverzeichnis ergibt, zwölfmal erwähnt. Und hat Cahn-Speyer nie meine „Deutsche Ästhetik der Gegenwart" in der Hand gehabt? Weiß er nicht, daß Lipps und seine Lehre hier eine eingehende Würdigung gefunden hat, vielleicht die ausführlichste, die zur Stunde vorhanden ist? Weiß er das wirklich nicht? Dann taugt er auch nicht zum Richter über meine Leistungen in der Öffentlichkeit. Er behauptet, daß ich nur selten Kritik übe, eine bloße Materialsammlung mit ungeordnetem Stoff biete und so einen wesentlichen Teil der von mir selbst zu erledigenden Arbeit dem Leser überlasse. Tatsächlich habe ich aber als erster einen umfangreichen und schwierigen Stoff aus dem Rohen herausgerungen, habe das Material hundertmal kritisch gesiebt und gesichtet und in seiner Ganzheit erst einem größeren Kreise zugänglich gemacht. Nennt man das eine bloße ungeordnete Materialsammlung? Die rein problemgeschichtliche Behandlung, die der Kritiker schon von mir verlangt, ist erst jetzt und nur auf Grund meiner Arbeit möglich.

Cahn-Speyer weist tadelnd darauf hin, daß der zukünftige Monograph sich nicht mit mir allein werde begnügen dürfen, sondern unter allen Umständen auf die Originale zurückgehen müsse. Gewiß muß er das! Wie wollte er sonst etwas anderes bieten als ich? Es charakterisiert den Geist, in dem diese Kritik geschrieben ist, daß sie mir sogar aus einer solchen Selbstverständlichkeit einen Strick zu drehen sucht. Doch immer besser! Derselbe Cahn-Speyer, der mein Werk als für den künftigen Monographen unbenutzbar bezeichnet, stellt es zum Schluß Rousseau's Dictionnaire gegenüber und nennt es eine Vorarbeit von unschätzbarem Wert für die abschließende Geschichtschreibung der Musikästhetik im 19. Jahrhundert. Wie reimt sich das zusammen? Ist das überhaupt noch ernst zu nehmen?

Der Kritiker glaubt mir vorwerfen zu dürfen, daß ich nicht selten die Schriften aus allen Lebensperioden eines Autors als Einheit behandle und dadurch die geschichtliche Entwicklung verwische. Insbesondere bei der Behandlung Wagner's und Nietzsche's tritt ihm dieser Fehler entgegen. Nun zeigt aber schon ein einziger Blick in das Inhaltsverzeichnis meines Buches über „Richard Wagner als Ästhetiker", daß der Stoff hier nach Perioden chronologisch geordnet ist. Und diese Aneinanderreihung ist in einer gar nicht zu übersehenden Weise übergegangen auf die Zusammenfassung, die ich in der Philosophie der Musik gebe. Das gleiche gilt von dem Nietzsche-Kapitel. Es gliedert sich unverkennbar in drei zeitlich getrennte Abschnitte, die den von Cahn-Speyer erhobenen Vorwurf als gänzlich hinfällig

erscheinen lassen. Ferner: Sein Verhältnis zu Schopenhauer kannte Wagner gewiß sehr wohl, dagegen war er sich völlig im unklaren über seine innere Beziehung zu Eduard von Hartmann, und so bleibt es dabei, daß er, „ohne es selbst zu wissen und zu wollen," als Musikphilosoph ein Mittelglied zwischen den beiden Denkern bildet. In seinem Kunstwerk der Zukunft bestreitet er unbedingt den anderen Künstlern die Daseinsberechtigung außerhalb des musikalischen Dramas. Wer diese Behauptung als anfechtbar bezeichnet, setzt sich über den klaren Wortlaut hinweg. Mein Kritiker glaubt, mich auch darauf aufmerksam machen zu sollen, daß Wagner nicht das Drama der Griechen neu beleben wollte. Hätte Cahn-Speyer sich die Mühe genommen, mein Wagner-Buch aufzuschlagen, dann hätte er gesehen, daß dort auf Seite 122 die Stelle, die er mir entgegenhält, wortwörtlich zitiert ist, mir also schon im Jahre 1906 bekannt war. Aus alledem mag man ermessen, welches Gewicht dem von dieser Seite gegen meine Würdigung Wagner's erhobenen Vorwurf der Oberflächlichkeit zukommt.

Die von mir angewandte Methode, die Autoren — soweit als möglich — mit eigenen Worten reden zu lassen, billigt Cahn-Speyer nicht. Es erschiene ihm besser, wenn ich die Gedankengänge mit meinen Worten wiedergäbe. Nun gut, darüber ließe sich reden. Die Sache gewinnt aber eine kompliziertere Gestalt. Obgleich der Kritiker die Übertragung in meine Sprache verlangt, verübelt er mir doch zugleich jeden Eingriff in den Wortlaut des Originals, den ich mir erlaube und erlauben muß, um ein lesbares Ganzes herzustellen. Ich konnte unmöglich meiner Aufgabe gerecht werden, ohne hier zu kürzen, dort zu ergänzen und zwischen den einzelnen Gedankenreihen jedes Autors die innere Verbindung und Kontrastierung herzustellen, die ihm selbst noch nicht im gleichen Maße deutlich sein konnte. Dieses selbstverständliche Recht jeder kritischen Darstellung bestreitet mir Cahn-Speyer, ja er geht noch weiter und erhebt sogar gegen mich den kränkenden Vorwurf des ungenauen Zitierens. In Wirklichkeit weist er mir kein einziges falsches „Zitat" nach — das Wort im eigentlichen Sinn verstanden —, sondern macht nur seine abweichende Auffassung geltend bei der Auslegung des Textes zum Zwecke der kritischen Darstellung. Die Leser und Benutzer meines Buches mögen unbesorgt sein. Ich habe es an der nötigen Sorgfalt nicht fehlen lassen. Das Vertrauen, das sie mir schenken, wird sich als gerechtfertigt und der gegen mich erhobene Vorwurf sich als eine Dreistigkeit erweisen.

Die von mir angenommene innere Verwandtschaft zwischen der Musikästhetik E. T. A. Hoffmann's und derjenigen Schopenhauer's bestreitet Cahn-Speyer. Er findet hier nur einen scheinbaren Parallelismus, der sich aus gewissen Ähnlichkeiten des Wortlautes ergebe. Mein Urteil über Busoni's ästhetischen Versuch führt er auf gänzliche Urteilslosigkeit oder bewußte Entstellung zurück. Ich weise ihn darauf hin, daß Männer wie Karl Krebs meine Meinung teilen, und gebe ihm die Versicherung, daß die Alternative der gänzlichen Urteilslosigkeit oder bewußten Entstellung sich mir beim Lesen seiner Kritik vom ersten bis zum letzten Satz aufgedrängt hat.

Das Archiv für Musikwissenschaft ist mir nach meinem Gefühl eine Genugtuung schuldig. Wie ist es möglich, daß eine von ersten Gelehrten geleitete Zeitschrift sich so vergreifen konnte? Die Antwort liegt vielleicht näher, als mancher denkt. Ich will sie nur andeuten. Die Musikästhetik als Sonderdisziplin ist mittlerweile in einer Weise herangewachsen und erstarkt, die es dem Historiker unmöglich macht, sie gleichsam im Nebenamt und in seinen Mußestunden mitzuverwalten. Sie erfordert nicht weniger den ganzen Mann als die Geschichte und die Theorie der Musik nebst Akustik und Tonpsychologie und bedarf daher — zum wenigsten an den großen Hochschulen — eines eigenen Vertreters, der die Fachzeitschriften fachmäßig berät. So lange diese berechtigte Forderung unerfüllt bleibt, werden im Betriebe der Musikphilosophie Anarchie, Recht- und Schutzlosigkeit herrschen. Paul Moos, Ulm.

Replik

Die Besprechung eines Buches ist keine Besprechung des Autors. Die Feststellung, daß etwas nicht in einem Buche stehe, ist nicht identisch mit der Behauptung, daß es der Autor nicht wisse. Paul Moos ist nicht berechtigt, aus meiner Zusammenstellung dessen, was ich in seiner „Philosophie der Musik" vermisse, zu folgern, daß ich seine anderen Bücher nicht kenne, in denen er zum Teil die betreffenden Gegenstände behandelt hat, und daran abschätzige Bemerkungen über meine Person zu knüpfen, in denen mehr Gereiztheit als Beweiskraft zu finden ist. Sein Buch „Richard Wagner" als Ästhetiker habe ich übrigens erwähnt.

Wer ein Monumentalwerk schreibt, wie Moos, begeht meiner Ansicht nach einen Fehler, wenn er darin einzelne Kapitel wegläßt oder unverhältnismäßig verkürzt, weil der Gegenstand von ihm oder von anderen Autoren schon anderswo behandelt ist. Der Leser erwartet, in einer „Philosophie der Musik" alle einschlägigen Dinge von Belang in einer Ausführlichkeit zu

finden, die dem Umfang und der sonstigen Anlage des Werkes angemessen ist. Wollte man den Einwand der anderweitig bereits erfolgten Behandlung gelten lassen, so könnte man leicht ad absurdum geführt werden. Man käme dann nämlich zu dem Ergebnis, das ganze Buch von Moos sei überflüssig, weil die Werke der Autoren, die darin behandelt werden, in Buchhandlungen und Bibliotheken zu haben sind.

Mir genügt es, von Moos anerkannt zu finden, daß die Dinge, die ich in seinem Buche vermisse, tatsächlich darin fehlen. Er wird selbst nicht behaupten wollen, daß eine zwölfmalige „Erwähnung" von Lipps einer Darstellung seiner Lehren gleich zu achten sei. Wenn ich unter den Ungenannten Bukofzer anführte, so konnte ich mich zu der Erwartung berechtigt fühlen, ihn in seiner Anmerkung beachtet zu finden, da dies mit anderen Autoren aus den gleichen Jahren der Fall war (z. B. S. 636, 639, 643).

Für die Gereiztheit, mit der Moos meine Besprechung gelesen hat, ist es symptomatisch, daß er meine schlichte Bemerkung, sein Buch könne für Verfasser von Monographien nicht als Quelle dienen, ohne jeden Anhaltspunkt mit dem Attribut „tadelnd" ausstattet. Der Sinn meiner Worte soll und kann ihrem ganzen Zusammenhang nach nur die Folgerung sein, daß das Buch von Moos, da es naturgemäß kein Quellenmaterial ist, eben etwas anderes sein müsse, und zwar eine problemgeschichtliche Darstellung, für welche die erste Auflage des Werkes die Grundlagen bereitgestellt hatte. Da Moos diese Darstellung nicht gegeben hat, bezeichne ich sein Werk als eine Materialsammlung, und zwar unter wiederholter Hervorhebung ihrer Verdienste als eine „unschätzbare Vorarbeit", ungefähr mit denselben Worten, mit denen es oben Moos selbst tut. Das ist keineswegs ein Widerspruch und durchaus ernst zu nehmen. Daß Moos keine problemgeschichtliche Darstellung gegeben hat, sagt er selbst; etwas anderes habe ich nicht behauptet.

Wollte ich auf alle Einzelheiten in den Äußerungen von Moos eingehen, so würde ich den Raum überschreiten, den ich der Loyalität der Redaktion zu verdanken habe und den ihr für produktive Zwecke entziehen zu müssen ich lebhaft bedaure. Es freut mich aber, von Moos zu hören, daß also meine Einwendungen dagegen auch ihm immerhin nicht sinnlos erscheinen. Er selbst erwähnt die Schwierigkeiten, die sich aus seiner Methode ergeben haben; sie wären auf dem von mir bezeichneten Wege zu vermeiden gewesen. Das Recht der kritischen Darstellung habe ich Moos so wenig bestritten, daß ich ihm vielmehr in diesem Punkte eine meiner Ansicht nach unzulängliche Methode vorgeworfen habe.

Meine Behauptung über das nicht immer richtige Zitierer muß ich aufrechterhalten. Ich habe eine solche Behauptung nicht aufgestellt, ohne konkrete Fälle anzuführen. Einem falschen Zitat ist allerdings ein solches gleich zu achten, das durch die Art seiner Lösung aus dem Zusammenhang den Sinn entstellt.

Damit kommen wir zu dem Fall Busoni. Hätte Moos ein abfälliges Urteil über Busoni's Theorien ausgesprochen, so hätte ich mich damit begnügen müssen, das zu registrieren oder allenfalls eine eigene abweichende Meinung hinzuzufügen. Ich weiß nicht, inwiefern Karl Krebs die Meinung von Moos diesbezüglich teilt, weil Moos hier keine eigene Meinung über Busoni's Gedanken ausspricht, sondern sich nur prophetisch über die Musik äußert, die man auf Grund von Busoni's Ansichten zu gewärtigen habe. Diese Ansichten aber — und das ist der springende Punkt — kennzeichnet Moos durch nichts anderes als durch einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Sätze, wobei er lediglich die nach Busoni's Eigenart paradox pointierten Endsätze einer Gedankenentwicklung hinstellt, die ohne diese Entwicklung eben nur paradox, ja lächerlich wirken. Es erscheint mir unmöglich, hierin etwas anderes als eine völlige Entstellung der Gedanken von Busoni zu erblicken, zu deren Verurteilung Moos durchaus berechtigt gewesen wäre, deren wirklichen Sinn er aber erst hätte wiedergeben müssen.

Ich stelle fest, daß Moos mir keine einzige sachliche Unrichtigkeit nachgewiesen hat; was er in seinen anderen Büchern sagt, hatte ich hier nicht zu berücksichtigen. Damit bricht auch die Attacke zusammen, die er gegen die Redaktion reiten zu können glaubt, weil sie die Besprechung einem unfähigen Referenten anvertraut habe. Oder soll jeder als unfähig gelten, der anders denkt als Paul Moos?

Rudolf Cahn-Speyer, Berlin-Wilmersdorf.

Neuerscheinungen

Bibliotheca Jagellonica, Krakau.

Ksiązki o Muzyce od XV do XVII wieku w Bibljotece Jagiellonskiej [Libri qui ad musicam pertinent usque ad finem XVII saeculi editi ac in Bibliotheca Jagellonica Universitatis Cracoviensis asservati. Catalogus collectus opera Dris Josephi Reiss]. 1924. 38 S. mit 19 Tafeln. 4°.

Ein sorgfältiges Verzeichnis von 103 musiktheoretischen Drucken des 15. bis 17. Jahrhunderts. Einige Krakauer Drucke, wie Stefan Monetarius' „Epitoma utriusque mu-

sices" 1517, Martin Cromer's „Musica figurativa" 1534, Jerzy Liban z Lignicy's „De accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione" 1539, Johannes Spangenberg's „Quaestiones musicae" 1560, Alexander Gorcyna's „Tabulatura Muzyki" 1647 und S. Starawolski's „Musices practicae erotemata" 1650 sind an Hand von gelungenen Faksimilierungen besonders beleuchtet worden. Vertreten sind vor allem die Theoretiker des Altertums und des frühen Mittelalters in den Ausgaben der Renaissancezeit und die Schulschriften des 16. und 17. Jahrhunderts, wie Baryphonus, Calvisius, H. Faber, S. Felstin, Jo. Galliculus, Seb. Heyden, Listenius, Lossius, G. Rhau, Spangenberg. Aber auch J. B. Benedictus, Galilei und Zarlino fehlen nicht. J. W.

Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Veröffentlichungen des Fürstlichen Instituts für Musikwissenschaft in Bückeburg. Herbert Biehle: Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. 1924. 156 S. 8⁰. M. 6.—, geb. M. 7.50.

Die als 3. Band der „Quellenstudien" unserer „Veröffentlichungen" erschienene Musikgeschichte Bautzens ist eine fleißige Aktenarbeit, die die musikalische Bedeutung des alten Budissin klar hervortreten läßt, ein wertvoller Baustein zur Musikgeschichte der Lausitz, die wir wohl einmal von dem gleichen Autor erwarten dürfen. J. W.

Sylvestro Ganassi, Regola Rubertina. Mit einem Vorwort versehen und herausgegeben von Max Schneider. 1. Teil (Venedig 1542): Regola che insegna a sonare de Viola d'arco tastada. — 2. Teil (o. O. 1543): Lettione seconda pur della prattica di sonare il Violone d'arco da tasti. 2 Mappen mit 122 faksimilierten Tafeln. Komplett M. 40.

Die von unserem Institut besorgte Faksimile-Ausgabe wird von der Forschung dankbar begrüßt werden. Handelt es sich doch um eine wichtige Instrumentenschule, die durch mancherlei Ausblicke auf Praktiken bewährter Meister zugleich Aufschlüsse über die instrumentale Praxis des 16. Jahrhunderts überhaupt gewährt und mit seinen als Beispiele gebotenen Ricercaren und dem Madrigal Jo vorrei, Dio d'amore des Jacobus Foglianus unsere Anschauung von der Gambentechnik wesentlich fördert. Daß auch für die Laute mancherlei dabei herausspringt, sei nicht übersehen. So interessiert es, bei Gelegenheit der Diminution von dem virtuosen Spiel außerhalb der Bünde auf Gambe und Laute zu erfahren und in dieser Richtung die unübertreffliche Meisterschaft von Alfonso da Ferrara, Joanbattista Cicilian, Francesco da Milano und Rubertino Mantovano rühmen zu hören. Die Wiedergabe der Blätter ist nahezu vollendet. Bedauerlich ist es, daß sie auf Tafeln erfolgt ist, die sich schwer zu einem Bande vereinigen lassen, und daß keine Zählung hinzugefügt ist. Zwar liegt zum Teil eine originale Seitenzählung und eine Lagenbezeichnung vor; diese ist aber teils fehlerhaft und reicht nicht aus, um eine mühelose Ordnung der Blätter zu gewährleisten. Die kurze Einleitung des Herausgebers, der sich die historische Auswertung des Objektes wegen ihres zu großen Ausmaßes für einen anderen Ort aufspart, führt zweckentsprechend in die Wichtigkeit des Werkes ein. Die Ausstattung des Verlages ist lobenswert. J. W.

Musikalische Werke von Friedrich Nietzsche, herausgegeben im Auftrage des Nietzsche-Archivs von Georg Göhler. 1. Band: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 1924. 62 S. 4⁰.

Der Plan des Nietzsche-Archivs, auch die musikalischen Werke des vielseitig begabten Denkers, der durch seine Stellungnahme zu Richard Wagner den Musiker tiefer interessiert, herauszugeben, verdient Dank. Recht hat der Herausgeber daran getan, abgesehen von einigen als Zutaten gekennzeichneten Akzidentien, genau den Originaltext wiedergegeben zu haben. Sind wir doch so in den Stand gesetzt, zu erkennen, wie weit das Talent und die musikalische Erziehung N.'s reicht. Dilettantismen begegnen in reicher Zahl, aber doch erkennen wir klar die melodische und modulatorische Begabung des Verf. Ob die schwankende Tonalität nicht auch als Unfertigkeit anzusehen ist, bleibe dahingestellt. Jedenfalls vermögen die vorliegenden 16 Lieder Interesse einzuflößen. Die Ausgabe ist vom Verleger aufs liebevollste ausgestattet worden. J. W.

Faksimile-Ausgabe der Neunten Sinfonie von Ludwig von Beethoven.

Der Verlag hat sich mit der Faksimile-Ausgabe der 9. Sinfonie ein hervorragendes Verdienst erworben. Die mustergiltige Wiedergabe besorgte die Firma C. G. Röder in Leipzig. J. W.

Emmanuel Reinicke, Leipzig.

Karl Bücher: Arbeit und Rhythmus. 6. Auflage. 1924. 497 S. und 14 Bildtafeln. 8°

Das Werk hat seinen bedeutenden Wert erwiesen. Die Gemeinde seiner Interessenten wuchs von Auflage zu Auflage. Physiologen, Psychologen, Kulturhistoriker, Sprachforscher und nicht zum geringsten Teile Musikwissenschaftler wurden von ihm aufs lebendigste gepackt. Ganz besonders der vergleichende Musikforscher erfährt reiche Belehrung; ihn berührende Fragen tun sich fast auf allen Seiten des Buches auf und reizen zu eigenem Nachdenken und selbständigem Weiterarbeiten. J. W.

Imprenta de Estanislao Maestre, Madrid.

La musica andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger por Julián Ribera. Fasciculo 2°: 136 canciones transcritas del Ms. num. 846 de la Bibl. Nac. de Paris. 1924. 40 S. Text und 62 S. Musik. 8°.

G. Hirth's Verlag, München.

Beethovens Briefe, ausgewählt und eingeleitet von Dr. Richard Eichinger. XVI und 218 S. 8°.

Die Zeichnung des Menschen Beethoven mit Hilfe seiner Briefe, das ist der Plan, der Richard Eichinger vorschwebt und dessen Ausführung durch seine geschickte Auslese ihm auch gelungen ist. Ohne Frage ist eine volle Kenntnis des großen Menschen notwendig, um den Künstler durchaus zu verstehen. Eichinger's Einleitung „Beethoven als Briefdichter" ist durchaus lesenswert. Eine Reihe von gut gewählten Bildern bringen uns Schreiber und Empfänger der Briefe näher. J. W.

Drei-Masken-Verlag, München.

Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Stumpf und E. M. von Hornbostel. 4. Band: Volksmusik der Rumänen von Maramures von Béla Bartók. 1923. 224 S. gr. 8°.

Der Inhalt umfaßt 209 von etwa 3500 mit Hilfe des Phonographen in Rumänien aufgenommenen Gesängen und Instrumentalmelodien. Sie zerfallen in die Gruppen: Colinde (Weihnachtslieder), Bocete (Trauerlieder), Hore (ohne bestimmten Anlaß gesungene Lieder) und Tanzmusik. Innerhalb der Gruppen wurde die Zahl der Melodiezeilen (2—4) für die Ordnung maßgebend. Die Hore stellen eigentlich nur Varianten einer einzigen Melodie dar, der hora lunga, welche vielleicht instrumentalen Ursprung hat. Bartók vermutet, daß sie ehedem in Maramures die einzige Melodie für lyrische und epische Texte gewesen sei. Das volkstümliche Singen der Rumänen wird charakterisiert durch „Flüster-Auftakte" und häufige Melismatik. Glissandi sind beliebt. Bartók betont die Neigung, authentische Schlüsse in plagale umzubiegen. Pentatonische und hexatonische Leitern kommen vor. „Text und Melodie bilden für die Maramureser Rumänen kein untrennbares Ganzes." Der Rhythmus der Colinde-Lieder ist tanzmäßig; die Bocete sind mehr rezitativisch. Die Tanzweisen liegen in den Händen der Berufsmusiker. Es werden Reigen- und Kreistänze unterschieden. Die verschiedensten, meist höchst ungebundenen Formen kommen vor: Burschentänze, Stampfer, Trinktänze, Enkelinnentanz, Alter-Weiber-Tanz, Brautjungfern-Tanz, Bärentanz. In die Tänze der Spielleute schreien die Tanzenden im Grundrhythmus 2—4 Zeilen umfassende Tanzworte. Als von Männern gespielte Instrumente kommen in Frage: Violine, Gitarre, Hirtenflöte, Langflöte, Alphorn. Die Frauen bedienen sich der Maultrommel. Auch die Sackpfeife muß einmal eine Rolle gespielt haben. Innerhalb der verschiedenen Gebiete stellt Bartók musikalische Dialekte auf. Die Melodien selbst mit ihren reichen Rhythmen, ihren Vorschlägen, Glissandi und ihrer schillernden Tonalität haben einen großen Reiz. Dorf, Name und Alter des Sängers oder der Sängerin ist am Kopfe der Melodie verzeichnet. Ein reiches Volksliedmaterial ist der Forschung erschlossen. Dafür verdient Bartók herzlichen Dank. J. W.

Verlag Ernst Bisping, Münster i. W.

Rudolf Schwartz: Die natürliche Gesangstechnik. VIII u. 335 S. 8°.

Ein neues Werk über Gesangsbildung und, um es gleich vorweg zu sagen, ein ganz hervorragendes, gründliches und klares. Gewiß, dem Eingeweihten bleibt es nach wie vor unumstößlich, daß niemand seine Stimme allein (ohne Lehrer) nach der Lektüre eines

Buches über Gesangstechnik ausbilden kann. Ruft man sich aber die Eindrücke, die frühere derartige Werke einem brachten, ins Gedächtnis zurück, so staunt man bei obigem Werk von R. Schwartz, wie unendlich viel weiter sich Erkenntnis und Wissenschaft auf diesem Gebiete entwickelt haben.

Im ersten Teil behandelt Schwartz Anatomisches und Physiologisches; da kann man von jeder Sangesfunktion erfahren, mit welcher Muskelfunktion sie erzeugt wird.

Im zweiten Teil bespricht er Pädagogisches, Methodisches und namentlich die Stimmdiagnose, bringt Erklärungen über Ursachen von angeborenen und anerzogenen Stimmfehlern und vom Übergangsverfahren des Baritonisten Rudolf Berger zum Tenoristen.

Wenn jeder Sänger ein solches Werk nicht einmal, sondern öfters durchstudierte, es wäre um unsere Gesangspflege wahrlich besser bestellt. So möchte ich das Werk von Schwartz ganz besonders allen denjenigen Lehrern als leuchtendes Vorbild hinstellen, die 1. jeder eine eigene Methode haben wollen oder 2. denjenigen, die sonst glänzende Musiker sind, aber doch von praktischer Anleitung zur Stimmtechnik keine Ahnung haben (bekanntlich glaubt jeder verkrachte Theaterkapellmeister, er habe aus seinen vielen Theaterproben genügend Kenntnisse über Gesangsbildung erworben, daß er nun plötzlich Gesangsunterricht geben kann; kein Staat und niemand hindert ihn ja auch daran, unser Lehrberuf ist ja vogelfrei) — dann 3. auch den Lehrern, die, im Hauptfach Berufssänger, selbst fehlerhaft ausgebildet sind und ihren Schülern die eigenen Fehler weiter vererben.

Zu meiner Freude behandelt Schwartz zu Nutzen der mancherlei „Fachsimpler" und „Besserwisser" ganz besonders die Fragen der Register, des Stauprinzips, der Wechselwirkung von Einatmungsmuskulatur — Stimmbandwiderstand — Ausatmungsmuskulatur, ferner den normal funktionierenden Stimmbandverschluß in Verbindung mit der Zwerchfellstütze, die Verwendung der Mittelstimme (namentlich in exponierten Lagen) und andere immer noch nicht ganz geklärte Abschnitte der Stimmtechnik mit Hinweis auf ihre Verwendung durch bekannte, große Sänger.

Aus diesem Werk von Schwartz erkennt und begrüßt man vor allem folgendes: dem verbildeten und dadurch mit Krankheiten des Kehlkopforganismus behafteten Sänger kann kein Arzt helfen, sondern nur der Pädagoge, der zugleich ein so großer Physiologe auf diesem Gebiet ist, wie es Rudolf Schwartz zu sein scheint.

Zum Schlusse sei noch seine Behandlung der „Odischen" Kräfte im Menschen erwähnt, die er zur Erkenntnis von fehlerhafter und fehlerfreier Stimmtechnik ausnützen will.

Das „Od" ist, wie er sagt, ein Fluidum, das offensichtlich die ganze Welt durchdringt, vom Menschen ausgeht und zum Menschen hingeht. Man hält einen Wünschelpendel frei in der Luft, an dem ein Stift zum Schreiben befestigt ist. Indem man sich auf den Gegenstand konzentriert, schreibt der Stift gerade und schräge Linien und runde und ovale Kreise; aus alledem liest Schwartz aktive, passive, sensitive, energische oder träge Naturen heraus. Die Striche deuten je nach Richtung männliche resp. weibliche Eigenschaften an. Mit Hilfe dieses Wünschelpendels hat Schwartz Ferndiagnosen angestellt über die Stimmtechnik Caruso's, Tamagno's, des Norwegers Bjornstad und des Ungarn Michael Prita, wobei er ganz genau konstatiert haben will, mit welcher Kehlkopfstellung, welcher Atmung, welchem Register oder ob der Sänger mit einem Knödel singt, wie das Stauprinzip funktioniert und vieles mehr.

Wenn die Ideen von Schwartz hierbei richtig und zuverlässig sind, dann kann man diesen Ferndiagnosen von Stimmtechniken mit Hilfe des „Ods" eine Zukunft prophezeien. Wahrscheinlich muß man dafür auch ein wenig mediale Veranlagung besitzen. Bei einer persönlichen Diagnose erscheint mir dieses Wünschelpendel allerdings entbehrlich. Einstweilen muß man sich dieser von Schwartz entdeckten Kraft gegenüber noch abwartend verhalten. Georg Walter.

Rudolf Schwartz: Merkbüchlein für Gesangsstudierende. 32 S. 8°.

In der Hauptsache ist dieses Merkbüchlein ein ganz kleiner Auszug aus obigem großen Werk, bequem in der Tasche zu tragen, ein ideales Büchlein, das dem Sänger als Katechismus dienen kann. Mit wenigen klaren und verständlichen Worten erinnert es in dankenswerter Weise den Sänger an das Nötigste und Beherzigenswerte über Register, Atmung, Stimmeinsatz, Aussprache, Nase, unterrichtet ihn über Pädagogisches und erteilt sowohl dem Lehrer als auch dem Schüler wichtigste Ratschläge fürs Lehren und Lernen.

Georg Walter.

The Macmillan Company, New Yor.

Greek themes in modern musical settings. By Albert A. Stanley. 1924. 385 S. 8°.

Ein origineller Versuch, griechische Themen in modernen Sätzen zu verwenden. Vorliegt die Musik zu Percy Mac Kaye's „Sappho and Phaon", zur „Alcestis" von Euripides, zur „Iphigenie unter den Taurern" von Euripides, das Fragment der ersten

pythischen Ode von Pindar, Gesänge der Menaechmi von Plautus und zu einem symphonischen Gedicht Attis. Diese nicht ohne Geschmack abgefaßten Musiken kamen an der Universität Ann Arbor in Michigan durch Studenten zur Aufführung. J. W.

Librairie Fischbacher, Paris.

Revue de Musicologie, August 1924.

Inhalt: G. Thibault, Quelques chansons de Dufay — M. Pincherle, Quelques lettres de Viotti à Baillot — L. de la Laurencie, Les débuts de Viotti comme directeur de l'Opéra en 1819 — L. Vallas, Jacques-Simon Mangot.

Edizioni Psalterium, Roma.

Note d'Archivio per la storia musicale. Periodico trimestrale diretto da Raffaele Casimiri Anno I, num. 1 Marzo 1924.

Sommario: R. Casimiri, 9 maggio 1525 — R. Casimiri, Memorie musicali prenestine del sec. XVI — A. Mercati, Melchior Major, l'autore del vibrante necrologio di G. P. da Palestrina — R. Casimiri, Firmin le Bel di Noyon, maestro in Roma di G. P. da Palestrina — G. Vale, Gli ultimi anni di Vincenzo Ruffo — P. Guerrini, J canonici cantori della Cattedrale di Brescia — R. Casimiri, J diarii sistini.

Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Berlin und Leipzig.

Kurt Singer: Bruckner's Chormusik. 136 S. 8°. Ein Heft von 15 S. mit Notenbeispielen. 1924.

Im Gegensatz zu fast allen bisher unternommenen Versuchen, an Bruckner's Erscheinung von seiten der absoluten Musik, der Symphonie heranzutreten, will der Verfasser den Vokalkomponisten aus der Totalität seiner Persönlichkeit begreifen. So schaltet er vor den Teil seiner Darstellung, der der analytischen Betrachtung der drei Messen und schließlich der kleineren Chorwerke und des Tedeums gilt, eine Abhandlung ein, die den Symphoniker und den Chorkomponisten zusammenfassend von höherer Warte aus betrachtet.

Aus der Einfältigkeit des Mannes wird die Vielfältigkeit seiner Kunst. Nicht zu Wagner führt sie, aber zu Bach, zu Beethoven und zu Schubert: zu Bach, der in unmittelbarer Anschauung Gottes polyphonen und harmonischen Stil zu verschmelzen versteht; zu Beethoven, dessen dunkles Gefühl so überquillt, daß wir mit der Etikette „der größte Klassiker" (S. 20) nichts anzufangen wissen; zu Schubert, den sein Glücksgefühl über die eigene Anmut alle Architektur vergessen läßt. Aber das Erlebnis des Dienstes an Gott war Bruckner in Schmerz und Lust immer gegenwärtig: der Weg zur Symphonie führt über eine Messe. Hier ist er, gebunden durch Handlung und Text, gebunden auch durch verehrte Vorbilder, einfach und durchsichtig. Sehr glücklich ist die Formulierung, die das Melodisch-Thematische in Bruckner's Musik (im Gegensatz zu Bach) aus dem Harmonischen entwickelt und der dabei offenbar werdenden rhythmischen Einflüsse nicht vergißt. Dem gedankenreichen Vortrag dieser Erkenntnisse entspricht eine sorgfältige technische Analyse der Chorwerke. Einzelne Bedenken, z. B. gegen die Vorstellung, die „mittelalterliche" Messe sei ohne Begleitung und ohne Soli vor sich gegangen (S. 59) können den Eindruck der schönen, von philosophischem Geiste durchwehten Arbeit nicht erheblich trüben. Auf S. 39 (Absatz) ist ein durcheinander geratener Satz unverbessert stehengeblieben. Das Buch wurde von der Verlagsbuchhandlung würdig ausgestattet. Th. W. Werner.

Paul Bekker: Wagner. Das Leben im Werk. 1924. 8°. XII u. 588 S.

In Ansehung seiner Tätigkeit und seines Gegenstandes ist die Anforderung an die Veranlagung eines Kunstgelehrten eine doppelte: eine philologische und eine philosophische. In ihrer Stärke und Geltung wechseln die Elemente innerhalb der Zeiten und der Individuen. Paul Bekker ist als vorzüglich philosophische (nämlich ästhetisierende) Persönlichkeit in eine so gerichtete Zeit geboren worden. Hatte er noch in seinem Beethovenbuche das Philologische (das die Archivalien des Menschlichen Betreffende) von der philosophischen Betrachtung getrennt, so zeigt sich im „Fall Wagner" der durch die Mischung jener beiden Elemente (mit bedeutendem Überschuß von Philosophie) bedingte Reiz der Persönlichkeit erst rein. Es wäre dem Verfasser jetzt unmöglich gewesen, Werke und Leben, jedes für sich zu behandeln; aber — und das ist das Charakteristische für die Zusammensetzung seiner persönlichen Art und für die aus ihr sich ergebende Arbeit —

um die Beschreibung des Lebens werden keine eigenen Aufwendungen gemacht: alles Sinnen und Denken fließt der Betrachtung des Werkes zu, das von dem neu überprüften Grundbegriffe der Ausdruckskunst her angefaßt wird. Ebensowenig wie die Einheit von Leben und Werk (mit den theoretischen Schriften) vermag der geistvolle Verfasser in der Betrachtung des Dramas die Einheit von Handlung und Musik zu spalten: er fühlt seine Aufgabe im „Begreiflichmachen der naturhaften Verbundenheit beider". Sehr klar ist die Abgrenzung der geschichtlichen Stilkreise; sie veranlaßt die Einordnung der nachkomponierten Stücke nach zeitlichen, nicht nach sachlichen Gesichtspunkten. Ein aufmerksamer Leser wird mit dem Buche nicht deshalb leicht fertig, weil es leicht, sondern weil es logisch geschrieben ist: der vielfältige Stoff ist von Meisterhand gebändigt. So entstand kein hymnischer Panegyrikus, aber eine ruhige Umzirkung der Größe des wagnerschen Wesens und seiner Bedingtheit. Th. W. Werner.

Verlag Der kommende Tag A.-G., Stuttgart.

Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik von Erich Schwebsch. 2. Auflage 1923. 335 S. 8⁰.

Das Buch ist keine wissenschaftliche, sondern eine Bekenntnisschrift eines Mannes, der, des modernen Materialismus in allen seinen Formen müde, sich nach reineren Lebensgrundlagen sehnt und dabei gleich so vielen andern Bruckner als musikalischen Nothelfer erwählt hat. Das ist ein durchaus richtiges Gefühl, denn Bruckner's Kunst war der erste gewaltige Rückschlag des Gefühls gegen die verstandesmäßige Überbildung unserer Zeit. Schwebsch ist Anhänger Rudolf Steiner's und seiner Lehre, wie schon sein Stil beweist. Es ist häufig eine Sprache mystischer Intuition, die eigentlich nur dem Eingeweihten verständlich ist. Natürlich spielt auch Goethe eine große Rolle, und zwar vor allem die Weisheit seines Alters, denn der junge Goethe, der Dichter des „Pater Brey" und des „Satyros" erweist sich für eine mystisch-gnostische Betrachtungsweise als weniger geeignet. Schwebsch ist ein energischer Verfechter der jetzt so beliebten „Musikforschung von oben her", die von der Gesamtentwicklung des menschlichen Geistes ausgeht und sie aus der Musik zu erkennen sucht. Deshalb spricht er auch nur von ihren „großen Stationen" Bach, Mozart, Beethoven, Wagner und Bruckner. Daß es bei dieser historischen Freskomalerei nicht ohne stark subjektive Einseitigkeit abgeht, ist klar, so ist weder Mozart als „Baldurseele" noch Beethoven als Spiegelbild des „Menschen nach dem Sündenfall" seinem Wesen nach voll erklärt. Es will mir überhaupt scheinen, als wiederholte sich neuerdings mutatis mutandis derselbe Vorgang wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: die gesunde Reaktion gegen die Tyrannis des Verstandes ruft eine Vorherrschaft des Gefühls hervor, die sich der Kontrolle des Verstandes mehr oder minder entziehen möchte.

Bei der Behandlung Bruckner's zeigt sich das in der vorliegenden Schrift besonders deutlich. Er ist der Träger einer „durchgeisteten Kunst", bei der „alles gleichsam im innersten Seelenbewußtsein geboren und vom Kosmos getauft ist", ein „verhüllter Mysteriendramatiker" und „der erste Klassiker einer neuen geistigen Menschenauslese, einer neuen Seelenrasse aus deutschem Gemüt und Geblüt". Man kann, wie der Referent, ein warmer Anhänger des Bruckner'schen Genies und dazu ein abgesagter Gegner der modernen „Verfolgung durch den Verstand" sein und wird den Verfasser bei diesem Höhenflug doch allein seine Bahn ziehen lassen müssen, ohne sich gerade für einen öden Philister zu halten. Gewiß hat sich unser Verständnis der Bruckner'schen Kunst seit 30 Jahren ungemein vertieft. Die erste Periode, die ein neu aufgehendes Gestirn an bereits bekannten Größen zu messen sucht, ist dahin und über den „Wagner der Sinfonie" sind wir ebenso hinaus wie über Kretzschmar's Vergleich mit Jean Paul. Wir kennen Bruckner heute als einen Stern von durchaus eigenem Licht. Daß er mit Schubert geistige Beziehungen hat, ist trotzdem unverkennbar und hätte von Schwebsch nicht verschwiegen werden dürfen, denn schließlich ist es keine Schande, mit Schubert geistesverwandt zu sein und gefährdet Bruckner's Originalität durchaus nicht.

Im einzelnen enthält die Schrift manches geistvolle und anregende Wort, wie z. B. über den meditativen Grundcharakter von Bruckner's Kunst und seine religiösen Kulterlebnisse, auch über seine Harmonik, Melodik und Rhythmik, anderes ruft scharfe Kritik hervor, wie das „Orchesterscherzo" im letzten Satz von Beethoven's Missa solemnis oder die „Finaleausweichen" (sic!), die bei diesem Meister mitunter vorkämen. Eine dritte Gattung vermengt Treffendes mit krausen Absonderlichkeiten, wie der Vergleich von Bach's H-moll-, Beethoven's D-dur- und Bruckner's F-moll-Messe. Nach guten Bemerkungen folgt der Schluß: „In Bach's Messe kann der Gott nicht in die Menschenseele voll herein, dort versiegte am Schluß der überzeugende künstlerische Ausdruck. Bei Beethoven kann die Menschenseele den Christus noch nicht voll erfahren, . . . der Mensch, der hier ringt, ist noch ohne Friede. Beethoven, der Tragiker, bleibt in der

Katharsis. Bei Bruckner ist Katharsis, Lösung, Kraft der erlösten, durchchristeten Seele offenbart.... Hier ist Notwendigkeit, hier ist Gott." Die Stelle ist bezeichnend für den Geist des ganzen Buches, das für die Zeit seiner Entstehung und ihre geistigen Strömungen noch viel wichtiger ist als für Bruckner selbst. H. Abert.

Wiener Philharmonischer Verlag A.-G., Wien.

W. A. Mozart, Das Finale der Jupiter-Symphonie (C-dur). Analyse von Simon Sechter (1788—1867). Mit Einleitung und Erläuterungen neu herausgegeben von Friedrich Eckstein. 1923. 64 S. 8⁰.

Simon Sechter's ursprünglich als Anhang zu seiner Bearbeitung von Marpurg's „Abhandlung von der Fuge" erschienene Analyse liegt hier in einer neuen Form vor, die vor der alten den großen Vorzug hat, daß sie Musik und erläuternden Text völlig trennt. Sechter's Meisterschaft in der kontrapunktischen Analyse des Satzes ist auch heute noch unbestritten. Einseitig ist sie nur darin, daß sie von dem Maßstab der älteren Kontrapunktik der Bachzeit nicht loskommt. Wird der Satz doch geradezu als „freie Instrumentalfuge" bezeichnet, während er tatsächlich gleich der Zauberflötenouverture ein bald stärker, bald schwächer mit kontrapunktischem Geist durchdrungener Sonatensatz ist. Dieser Unterschied führt aber über das bloß Formale weit hinaus in das Geistige hinein. Denn die Bach'sche Fuge strebt durchaus nach Einheit, nach restlosem Ausschöpfen des in ihrem einen Thema beschlossenen Affektgehaltes, die Sonatenform dagegen kennt nicht bloß den Dualismus der Themen, sondern auch den der älteren Zeit nach unbekanntem Begriff der schematischen Entwicklung. Es sind hier ganz andere seelische Kräfte am Werke, und deshalb ist auch die Kontrapunktik der Wiener Klassiker im Grunde ganz verschieden von der Bach'schen, trotz aller Einflüsse, die gerade Mozart in steigendem Maße von dieser erfuhr. Selbst in unserem Satze, der sich der alten Art noch am meisten nähert, ist die Sonatenform das Ausschlaggebende und nicht die Kontrapunktik. Sie dient Mozart nur dazu, den in der Sonatenform beschlossenen Gefühlsvorgang möglichst eindringlich und vor allem möglichst einheitlich auszudrücken. Der Kontrapunkt erscheint hier fast wie eine gesteigerte Form des „obligaten Akkompagnements", denn fast alle Themen erscheinen zuerst mit einer einfachen homophonen Begleitung und werden dann erst einer kontrapunktischen Durchführung unterzogen, und mit die tiefste Wirkung des Satzes besteht darin, daß der Hörer ganz allmählich inne wird, wie die vielgestaltigen Gedanken immer stärker zueinander hinstreben und ihre innere Zusammengehörigkeit immer deutlicher entschleiern, bis sie im Fugato der Coda sich als Schößlinge desselben Stammes offenbaren. Der Satz ist symbolisch für Mozart's ganze Entwicklung. Wie lange hatte er gebraucht, bis er der ihn bezwingenden Fülle seiner Ideen Meister geworden war! Dieser sein letzter Sinfoniesatz nimmt sich mit seiner Devise „von der Vielheit für Einheit" wie der krönende Schlußstein seines ganzen sinfonischen Lebenswerkes aus. Man darf aber auch nicht übersehen, daß der Satz das Finale einer Sinfonie ist, die alle vorhergehenden Sätze gleichfalls in den breitesten Dimensionen anlegt, und mit kontrapunktischen Zügen durchsetzt, mit souveräner Freiheit die Gegensätze mischt und dabei doch stets die gemeinsame Quelle erkennen läßt. Auch aus dieser Entwicklung zieht das Finale das letzte Fazit.

Die Einleitung Fr. Eckstein's berührt diese Gedankengänge nur flüchtig und stellt sich pietätvoll gegen Meister Sechter zurück, erfüllt aber für weitere Kreise ihren Zweck durchaus. Im Kommentar fehlt bei der Aufzählung der Mozart'schen Stücke, in denen das berühmte „Credo"-Thema vorkommt, der erste Satz der Violinsonate in Es-dur (K. V. 481) aus dem Dezember 1785. H. Abert.

Franz Sauer: Handbuch der Orgelliteratur. 1923. 62 S. 8⁰.

Wer den bei Leuckart erschienenen Führer durch die Orgelliteratur kennt, wird von diesem Büchlein zunächst etwas enttäuscht sein, doch soll es nicht, wie der Verfasser im Vorwort ausdrücklich sagt, ein „vollständiges Verzeichnis" sein, sondern nur jene Werke nennen, „die historische und künstlerische Bedeutung haben und wert sind, bekannt und gespielt zu werden". Diesem Zwecke kann es in der Tat dienen, wenn auch manches darin hätte Wertvollerem weichen können. Wolfgang Reimann.

Kleine Mitteilungen.

Am 4. Februar findet in der Stadtkirche zu **Weißenfels** eine Gedächtnisfeier für den Fürstl. Weißenfelsischen Kapellmeister **Johann Philipp Krieger** statt, der am 6. Februar vor 200 Jahren dortselbst sein arbeitsreiches Leben beschloß. Das Programm bringt nur Kompositionen Krieger's. Von seinen Gesangswerken sind ausgewählt: Die Kantate „Ein feste Burg", das Duett „Wo willtu hin, weil's Abend ist" und die Trauermusik „Die Gerechten werden weggerafft". Das Stadtorchester bietet eine Suite aus der „Feldmusik" und eine begleitete Triosonate für Violine und Gambe; Anna Linde spielt auf dem Cembalo eine Toccata und Fuge. Die Vokalkompositionen leitet Kantor Stoffel, den instrumentalen Teil Stadtmusikdirektor Thiede. In einer Ansprache wird Prof. Werner-Bitterfeld auf die Bedeutung Krieger's hinweisen.

Der Provinzialverband Rheinland des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer hält am 18.—20. April in **Köln** eine festliche Tagung ab. Mit ihr in Verbindung gebracht werden Aufführungen von Kammermusikwerken rheinischer Meister oder solcher Künstler, die in den Rheinlanden gewirkt haben.

Anfang Juni findet in Verbindung mit einem Händelfest in **Leipzig** ein Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft statt.

Namen- und Sachregister des sechsten Jahrgangs

zusammengestellt von Walter Lott

Referenten der Neuerscheinungen

Abert, H. (Schwebsch, E.) 498 — (Eckstein, Fr.) 499
Blume, Fr. (Weißmann, A.) 123
Fischer, Hans (Mengelberg, R.) 253
Kühn, Walter (Heuler, R.) 122 — (Kurz, P.) 253
Lott, Walter (Grünfeld, H.) 120 — (Ochs, S.) 120
Mersmann, Hans (Telemann, G. Ph.) 117 — (Krogh, T.) 119
Meyer, Kathi (Schmitz, A.) 378 — (Wolff-Petersen) 379
Morgenroth, Alfred (Schurzmann, K.) 120
Reimann, Wolfgang (Keller, H.) 121 (Widmann, W.) 252 — (Sauer, Fr.) 499
Schering, Arnold (Moser, A.) 378 — (Werker, W.) 382
Seiffert, M. (Scheurleer, D. F.) 118, 251 — (Stahl) 121 — (Beutler, E.) 251
Tetzel, Eugen (Kreutzer, Leonid) 250 — (Toch, E.) 250
Walter, Georg (Engels, E.) 253 — (Schwartz, R.) 495 f.
Werner, Th. W. (Mersmann, H.) 249 — (Rabich, E.) 252 — (Singer, K.) 497 (Bekker, P.) 497
Wolf, Johannes (Humperdinck, E.) 118 — (Nadel, A.) 118 — (Gennrich, F.) 119 — (Klemetti, H.) 119 — (Der Bär) 120 — (Seiffert, M.) 120 — (Musik im Haus) 122 — (Jöde, F.) 124 — (Johner, D.) 124 — (Lach, R.) 124 — (Hensel, W.) 251 (Weismantel, L.) 252 — (Möller, H.) 253 — (Raimund Liederbuch) 254 — (Sahr, J.) 378 — (Sachs, C.) 379 (Zur Westen, W. von) 382 — (Reiß, J.) 493 — (Biehle, H.) 494 — (Ganassi, S.) 494 — (Nietzsche, Fr.) 494 — (Beethoven) 494 — (Bücher, K.) 495 — (Eichinger, R.) 495 (Bartók, B.) 495

Ausgegeben im Dezember 1924.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2. Sendungen sind für die Folge zu richten an: Prof. Dr. Max Schneider, Breslau. Wölflstr. 2.